S 2694

THE LIBRARY
[illegible] UNIVERSITY

KURT L. SCHWARZ
Bookseller
Beverly Hills, California

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/diekunstderislam1915diez

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Dr. FRITZ BURGER

Privatdozent an der Universität, Lehrer an
der Akademie der bild. Künste in München

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **A. E. Brinckmann**-Karlsruhe; Professor Dr. **Ludwig Curtius**-Erlangen; Dr. **Ernst Diez**-Wien; Professor Dr. **Hermann Egger**-Graz; Privatdozent Dr. **Ernst Herzfeld**-Berlin; Professor Dr. **Edm. Hildebrandt**-Berlin; Privatdozent Dr. **Hans Jantzen**-Halle; Oberbibliothekar an d. K. Hof- u. Staatsbibliothek Dr. **Georg Leidinger**-München; Professor Dr. **Josef Neuwirth**-Wien; Professor Dr. **Wilhelm Pinder**-Darmstadt; Professor Dr. **Paul Schubring**-Berlin; Professor Dr. **Hans W. Singer**-Dresden; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Kiel; Privatdozent Dr. **Martin Wackernagel**-Leipzig; Professor Dr. **Arthur Weese**-Bern; Professor Dr. **Hans Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin
und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

709.02
D568k
By

DIE KUNST DER ISLAMISCHEN VÖLKER

VON

DR. ERNST DIEZ

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1915 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

VORWORT

Die Kunstgeschichte hat bisher die außereuropäischen Kunstkreise ältester und neuerer Zeiten so gut wie völlig ignoriert. Wurde die altägyptische Kunst von den klassischen Archäologen noch ab und zu als „Einleitung" zur griechischen Kunst ins Schlepptau genommen, so hielt man schon die alte Kunst des Zweistromlandes kaum mehr eingehender Forschung wert und selbst die unter jonischem Einfluß entstandenen großartigen Säulenpaläste der Achämeniden in Pasargadä und Persepolis fanden nur das Interesse einzelner. Vollends die Erforschung der drei großen asiatischen Kunstkreise des Mittelalters und der Neuzeit, des islamischen, indischen und chinesischen, war bisher wenigen Architekten, Philologen und Sammlern vorbehalten. Wenn man Münsterbergs und Fenollosas chinesische Kunstgeschichten als zum Teil wertvolle Versuche gelten läßt und Fergussons History of Indian Architecture als Zusammenstellung einer Materie der indischen und indoislamischen Kunst, Saladin und Migeons Manuel d'art Musulman als zum Teil gut unterrichtende Übersicht über die Kunst des Islam schätzen kann, so sind das doch nur Anfänge oder Vorarbeiten für kunstgeschichtliche Bearbeitungen dieser drei Riesenreiche.

In diesen drei asiatischen Kunstkreisen nimmt die islamische Kunst eine Sonderstellung ein, indem sie im Gegensatz zu der nationalen indischen und chinesischen Kunst, vorwiegend als ein Produkt der großen Völkerwanderungen und des transasiatischen und indoarabischen Weltverkehrs anzusehen ist, wobei die nationale Architektur Persiens und die dem westlichen Hellenismus noch kaum bekannte, ob zwar zum Teil selbst schon hellenistisch gefärbte Ornamentik der den asiatischen Westen überflutenden turanischen Völker wohl als die zwei wichtigsten typenbildenden Faktoren gelten können. Dieser internationale, um nicht zu sagen chaotische Charakter der islamischen Kunst kann nur durch Verbindung philologisch-historischer Einzelforschung mit vergleichender Kunstforschung analysiert, auf seinen Wegen erkannt und in seiner Bedeutung richtig eingeschätzt werden. Diese Voraussetzungen der islamischen Kunstforschung, die relativ schwierige Zugänglichkeit ihrer Denkmäler und die traditionelle Unterschätzung und mehr folkloristische als künstlerische Wertung aller außereuropäischen Kulturphänomene beschränkte die Pflege dieser Einzelwissenschaft bisher auf einen engen Kreis.

Ihre Auslösung aus dem geschichtlich-gesellschaftlichen Komplex des Islam und ihre methodische Behandlung mit dem Ziel einer möglichst einheitlichen Darstellung der Entwicklung ist angesichts dieses Völker- und Formenchaos nicht einfach. Die Darstellung nach den wichtigsten Dynastien, deren Bautätigkeit meistens die nationalen Traditionen ihrer Residenzprovinzen zur führenden erheben und ihnen oft einen Siegeslauf durch große Teile des Reiches auf kürzere oder längere Zeit sichern, scheint vor allen anderen Wegen den Vorzug zu haben. Sie kann die Grundlage für eine entwicklungsgeschichtliche Zusammenfassung und ästhetische Wertung des ganzen Ablaufs geben. Mit Malerei und Plastik fehlen auch Künstlerindividualitäten. Zwar sind uns nicht wenige Namen von Architekten für bestimmte Bauten überliefert, ihre Persönlichkeiten haben jedoch noch kaum greifbare Gestalt angenommen. Da die Geschichte der islamischen Staatenbildungen, sofern man hier von Staaten überhaupt sprechen kann, wenig bekannt, jedoch — wie oben angedeutet — mit den verschiedenen Stilbildungen und Stilausbreitungen zum Teil eng verbunden ist, glaubte ich eine kurze historische Übersicht vorausschicken zu sollen.

Mit Rücksicht auf den zu erwartenden vorwiegend nicht orientalistisch gebildeten Leserkreis wählte ich eine Transkription, die auf richtige Aussprache und Betonung der Worte, möglichst geringe Störung der Diktion durch Punktationen und vorwiegenden Gebrauch deutscher Lautzeichen zielt. Ich setzte daher durchwegs statt ǧ = dsch, ḫ = ch, š = sch, wenn möglich statt des emphatischen ṣ = ss, statt des emphatischen ḳ = q. Der (durch Zusammendrücken der Stimmritze zu erzeugende) Laut des Konsonanten ʿAin wird mit dem Spiritus asper ʿ versehen. Er entspricht dem Stimmabsatz im kurz ausgestoßenen, in der Exspiration abgebrochenen Wörtchen jaʿ! im Deutschen.

Als Nestor der deutschen Forschung auf dem Gebiet der islamischen Kunst verehren wir Franz Pascha, der viele Jahre als Regierungs-Architekt in Kairo tätig war und mit seinem Handbuch „Die Baukunst des Islam", das die wichtigsten damals bekannten Denkmäler als Bautypen zusammenfaßte, der weiteren Forschung erste Anregung gab. Inzwischen wurden durch die epigraphischen Arbeiten Max van Berchems durch die weitausgreifenden schönen Denkmäler-Publikationen Friedrich Sarres, durch Alois Musils Entdeckungen in der syrischen Wüste und Ernst Herzfelds erfolgreiche Grabungen in Samarra das Material besonders für die ersten Jahrhunderte d. H. bedeutend erweitert und vertieft. Wie auf dem Gebiet der altchristlichen und byzantinischen Kunst hat Josef Strzygowski auch hier in seiner temperamentvollen Art die Diskussion der Probleme in die richtigen Bahnen geleitet und eine weitsichtige Behandlung des Stoffes vorgesehen. Ohne die Sammlungen der islamischen Abteilung seines auf universaler Grundlage aufgebauten Kunsthistorischen Institutes an der Wiener Universität, des ersten dieser Art, wäre mir eine Zusammenfassung des heute noch sehr zerstreuten, zum Teil unedierten Materials nicht möglich gewesen. Die mir durch das Institut ermöglichte zweijährige Reise zur Erforschung der islamischen Baudenkmäler in Churasan, die mich auch durch andere wichtige Provinzen der islamischen Kunst, wie Indien, Ägypten, Kleinasien führte, verschaffte mir neben früheren Reisen einen Überblick über die islamische Denkmälerwelt, der mich zur Übernahme der vorliegenden, gewagten Arbeit ermutigte. Mit Freude nehme ich die Gelegenheit wahr, ihm als meinen einstigen Lehrer und steten Förderer an dieser Stelle danken zu können. Ferner danke ich Adolf Grohmann für seine philologische Beratung und die Durchsicht der Korrekturen.

Zum erstenmal wird der Kunst des Islam im Verband eines mehrbändigen Handbuches der Kunstwissenschaft ein selbständiger Band gewidmet. Er gebührt diesem Kunstkreis, der ein Teil der gesamteuropäischen Kunst ist, vor der ostasiatischen und indischen Kunst. Eine chinesische Pagode, ein figurenbedeckter indischer Tempel werden zwar stets unser Interesse erwecken, bleiben uns jedoch innerlich fremd. Ein persischer Turm aber mit seiner klaren strengen Form spricht zu uns, und viele persische Bauten sind schlechthin die Erfüllung moderner Baukunstbestrebungen. Wird sich dieser Band auch noch kaum über das Niveau eines ehrlich gemeinten Versuches hinausheben können, so kann er doch seinen Zweck erfüllen, wenn er durch den völkerumspannenden Charakter der islamischen Weltkunst für diese weitere Kreise interessiert. In diesem Sinne möge das Buch mithelfen am großen Werk der neuen deutschen Weltpolitik!

Wien, Neujahr 1915.

ERNST DIEZ.

Der Übergang vom alten zum islamischen Orient

(Seleukiden—Arsakiden—Sasaniden).

Zwischen dem Untergang des persischen Großkönigtumes (330 v. Chr.) und der Unterwerfung Persiens und seiner Nachbarländer unter den Islam (um 650 n. Chr.) liegt fast ein Jahrtausend. Dieses Jahrtausend ist kunsthistorisch — um von den anderen Geisteswissenschaften zu schweigen — heute noch das dunkelste. Die Lücke ist eine Folge unserer bisherigen offiziellen Orientierung der geisteswissenschaftlichen Forschung, die sich einerseits auf Babylonien und Altpersien, anderseits auf das Arabertum und den Islam erstreckte, während alles zwischenliegende nebensächlich blieb. Diese historische Protektionswirtschaft, die gewisse Perioden der Weltgeschichte vor anderen bevorzugte — als ob es Zeiten von geschichtlicher Minderwertigkeit gäbe — erstreckte sich bis vor kurzem auch auf die archäologischen Ausgrabungen in Babylonien und Susiana. Daher kommt es, daß unsere Kenntnis der seleukidischen Kunst heute noch in den Kinderschuhen, die der parthischen in den Anfängen steckt. Erst die Ausgrabungen und Aufnahmen der Deutschen Orient-Gesellschaft haben mit der alten Tradition energisch gebrochen. Ihre angekündigte zusammenfassende Publikation der parthischen Bauten in Libanae-Assur und anderen Städten wird uns wichtige Aufklärungen bringen. Andraes Hatrawerk hat für die Erforschung der Baukunst zur Partherzeit (denn die Bezeichnungen seleukidisch und parthisch sind nur zeitlich, nicht dynastisch zu nehmen) bereits festen Grund gelegt. Weitaus besser kennen wir Dank den Arbeiten Dieulafoys, Sarres und Herzfelds die sasanidische Architektur und Plastik.

Ein Versuch, die Entwicklung der Baukunst von den Achämeniden bis zum Islam in großen Zügen darzulegen, stößt gleich am Ausgangspunkt, bei der achämenidischen Baukunst, auf Schwierigkeiten. Wir kennen nur die königlich persische Hofbaukunst durch die erhaltenen Reste in Pasargadae, Susa und Persepolis, in der sich die babylonisch-assyrische Hofarchitektur auslebte. Allerdings spielte sich schon hier jener für die Folgezeit wichtige Vorgang der Übernahme alter Formen in ein anderes Material ab, nämlich der Übergang vom Ziegelbau zum Steinbau in Pasargadae und Persepolis. Dem Steinmaterial allein haben wir die teilweise Erhaltung der Akropolis von Persepolis zu verdanken. Sie lag aber einst nicht so einsam in der Ebene wie heute, sondern war von Wölbebauten aus minderem Material, wahrscheinlich aus Rohziegel, umgeben. Die letzten Reste davon waren noch in frühislamischer Zeit zu sehen: drei Kuppelbauten, Vorrats- und Schatzhäuser der Achämeniden (vgl. S. 78). Der Ziegelwölbestil war in Babylonien und Assyrien schon längst ausgebildet, wenigstens die Tonnung. Wie man die Kuppeln konstruierte und ob die S. 78 ff. besprochene Trompenwölbung erst in sasanidischer Zeit aus ihrer wahrscheinlichen Heimat, den uralten Oasen von Anau (bei Aschkabad) und Merw nach Südwestpersien vorgetragen wurde, läßt sich noch nicht mit Sicherheit sagen.

Wenn wir jedoch von dem Problem des Standes des Wölbebaues in achämenidischer Zeit absehen, geben uns die erhaltenen Baudenkmäler aus parthischer und sasanidischer Zeit ein recht deutliches Bild der bautechnischen und formalen Entwicklung. Der wichtigste bautechnische Schritt war der Übergang der Wölbetechnik vom Ziegelwerk zum Mörtelwerk (Bruchsteinbau mit Mörtelbindung) in den Gebirgsländern, also in Nordmesopotamien, Teilen von Kleinasien, Armenien und in den iranischen Randgebirgen. Damit hatte die bisher auf die Oasen mit Rohziegelbau, auf Babylonien, Turkestan, Sistân, das Tarimbecken beschränkt gewesene Wölbekunst Neuland erobert und das neue Material mußte eine erneute Evolution von Bauformen anregen, die später im armenischen Kirchenbau die überraschendsten Erfolge zeitigte. Das wichtigste formale Ereignis war das Eindringen des Hellenismus nach Babylonien, Nordmesopotamien, Armenien und Westpersien und die Auseinandersetzung des Mörtelwerkwölbebaues mit seinen Formen. Die Verbindung von beiden schuf jene Fülle von baukünstlerischen Neuformen, die uns die hellenistisch-parthische, die christliche, die sasanidische, die armenische Baukunst im ersten Jahrtausend n. Chr. zeigen. Daher ist diese Periode der Baugeschichte Westasiens eines der interessanten aber auch kompliziertesten Abschnitte der Kunstgeschichte.

Wir verweisen für die Entwicklung der christlichen Architektur auf die beiden Bände von O. Wulff im Hdbch. d. Kw. (Altchristliche und byzantinische Kunst) und beschränken uns darauf, die Entwicklung der außerchristlichen vorislamischen Baukunst in ihren wichtigsten Zügen zu zeichnen.

Drei Dynastien, die Seleukiden (311—256 v. Chr.), die parthischen Arsakiden (247 v. bis 226 n. Chr.) und die persischen Sasaniden (226—640 n. Chr.) regierten während dieser Zeit teils faktisch, teils dem Namen nach über Syrien, Mesopotamien, Teile von Kleinasien und Armenien und das iranische Hochland. Die Seleukiden als Nachfolger Alexanders des Großen in Asien residierten erst in Babylon, dann in ihrer eigens gebauten Residenz Seleukeia am Tigris, endlich in Antiocheia. Die Parther waren ein iranischer Stamm in den nordöstlichen Randgebirgen (Elburskette) Irans. Die Arsakiden, die sie zur Vormacht emporführten, stammten aus Asaak, dem heutigen Gutschân nordwestlich von Meschhed. Ihre ersten Residenzen lagen in ihren Heimatgauen: Parâs (wahrscheinlich das Hekatompylos Alexanders) bei Dschordschân und Dârâ, das heutige Qälä Mârân bei Finderisk (vgl. Sykes Geog. Journ. of London Bd. 37, S. 18). Später bezogen sie auch die eroberten Städte in Westpersien, Susiana und Babylonien als Residenzen, worunter Ktesiphon gegenüber Seleukeia eine besondere Rolle spielte. Die Sasaniden entwuchsen einem Fürsten- und Priestergeschlecht der Persis, jener südlichen Landschaft am Persischen Golf (Fârsistân), die dem persischen Reiche den Namen gab. Ihr erster König Ardaschîr (226—241) gründetete mehrere Städte, darunter Ardaschîr churrah, Glanz des Ardaschîr (vorher Gûr, heute Fîrûsâbâd), Veh Ardaschîr an Stelle des zerstörten Seleukeia, Dastagerd (Eski Baghdâd) und mehrere Küstenstädte. Seine Nachfolger bauten in Fârsistân (Schâpûr, Sarvistân u. a.) in den Flußtälern des Kerka (Tâq Îwân) und Karûn mit seinem Nebenfluß Ab-i-Dîz, dann nördlich in den Zagrosbergen (Qasr-i-Schîrîn), um nur die wichtigsten Ruinenstätten zu berühren. In der Tigrisebene war Ktesiphon die wichtigste Residenz.

Es steht zweifellos fest, daß mit dem persisch-indischen Eroberungszug Alexanders und während der Regierungszeit der Seleukiden der Hellenismus seinen ersten großen Einzug nach Asien feierte und bis nach Indien vorgetragen wurde. Aber ebenso wie der Zug Alexanders und die in seiner Folge erstandene Regierung hellenistischer Herrscher in Westasien

für die Geschichte Asiens nur die Bedeutung eines Zwischenspieles hatte, löste sich auch dieser erste hellenistische Einschlag in der Baukunst des Orients fast spurlos auf. Nur in Indien faßte er Fuß und nahm dort, durch die persischen Wüsten und das Meer von seinen Heimatländern abgeschnitten, seinen eigenen historisch noch nicht geklärten Ablauf. Für die Rolle der hellenistischen Baukunst in Babylonien zur Zeit der Seleukiden ist das Theater in Babylon charakteristisch. Griechisch blieb daran nur die dem Osten bisher fremd gewesene Baugestalt, die Orchestra mit dem Proskenion und den zugehörenden Anlagen. Als Baumaterial verwendete man den heimischen Rohziegel, Backstein und Holz, und dekoriert wurden die Kapitäle und Gesimse mit geschnittenem Stuck (Mitt. d. D. O. G. 1904, H. 21). Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß sich die hellenische Baukunst so nicht durchsetzen konnte. Daß sie vorläufig nur ein fremder Gast blieb im alten Kulturreich Babylonien, beweist überdies die immer deutlicher werdende Tatsache, daß in seleukidischer Zeit unentwegt nach alter Weise fortgebaut oder ältere Bauten restauriert und weiterbenützt wurden (Warka, Mittlg. d. D. O. S. 1913, H. 51, S. 71). Babylonien war überhaupt kein günstiger Boden für die Ansetzung der hellenistischen Baukunst. Auch später in parthischer Zeit baute man hier — gebunden an das einzig vorhandene Ziegelmaterial — babylonisch weiter. Der hellenistische Baustil war ein Steinbaustil und brauchte für sein Emporkommen Steinboden. Diesen fand er in Nordmesopotamien, Kleinasien, Armenien, Westpersien, wo es denn auch überall hellenistische Steinruinen aus seleukidischer Zeit gibt. Für sein Emporkommen war jedoch noch eine zweite Bedingung notwendig, nämlich die Expansion des Römerreiches bis an die Grenzen Persiens. Der alexandrinische Einbruch war nicht nachhaltig, und die Seleukiden hatten in den paar Jahrzehnten ihrer Herrschaft nichts ausrichten können, ebensowenig wie in unserer Zeit die Könige von Griechenland, Bulgarien und Rumänien diese Länder europäisieren konnten. Jene wurden vielmehr selbst — Alexander an ihrer Spitze — Orientalen, wie diese Rumänen, Bulgaren und Griechen geworden sind. Man darf nicht so, wie es üblich ist, von den griechisch zurecht gemachten Münzbildern der Herrscher auf die Kulturen ihrer Reiche schließen.

Erst die römisch organisierten Provinzen in Syrien, Arabien, Kleinasien, die römischen Feldzüge in Armenien und Mesopotamien, ihr steter Kampf und Verkehr mit den Parthern und Sasaniden und die transasiatischen Handelsverbindungen vermochten dem Hellenismus auch über die Grenzen des Römerreiches hinaus Geltung zu verschaffen und wir können die Wirkung in der Baukunst so gut wie in der Plastik feststellen. In der Baukunst war der reichsrömische Mörtelbau von entscheidender Bedeutung für das Emporkommen des orientalischen Mörtelbaues. Rom gab damit nur dem Orient zurück, was es früher von ihm empfangen hatte. „Die Vervollkommnung des Bruchsteingemäuers durch einen nachträglich erhärtenden Mörtel ist in Ägypten früh geschehen — übrigens auch gleichzeitig im Innern Vorderasiens — und kam mit der politischen Ausdehnung des neuen Reiches an die phönikische Küste und in das ägäische Gebiet. In Griechenland verschwand er wieder, als der nordische Rückstrom in der Kultur kam, in Phönikien hielt er sich, doch ohne weitergebildet zu werden. Vermutlich in Syrien und Zypern lernten dann die hellenistischen Architekten das Mörtelwerk kennen, benützten es gelegentlich, besonders für Festungsbauten, und so verbreitete es sich durch die weit ausgedehnten hellenistischen Kriegs- und Handelsbeziehungen über das Mittelmeergebiet. Aber die Baugewohnheiten der bodenständigen und binnenländischen Bevölkerungen wurden davon zunächst noch nicht beeinflußt. Erst im zweiten Jahrhundert, als in Rom die Talente der hellenistischen Welt sich sammelten und aus dem ganzen Mittel-

Abb. 1a. Hatra, Ansicht des Hauptpalastes von Südost
(nach Andrae, Hatra).

meergebiet Erfahrungen zusammenkamen, kombinierte man die Mörteltechnik mit dem Hohlformbau, gebrauchte sie auch für Gewölbe und wandte sie überall an. Zur Zeit Sullas ist diese seit dem Aufkommen des Steinbaues überhaupt wichtigste Veränderung der Technik vollzogen. Aus dem damals Gewordenen entwickelte sich ohne grundsätzliche Änderungen die Bauweise der römischen Kaiserzeit; diese verbreitete sich über den Westen und wirkte auch, teils maßgebend, teils anregend und umstimmend auf den Orient, der in der Kaiserzeit ebenfalls zum Mörtelbau überging. An den Handelsstraßen Vorderasiens hin brachten Architekten aus dem Reiche die neue Technik bis nach Persien, wo in den parthischen und frühsasanidischen Königsstädten derselbe Prozeß sich wiederholte wie einst im römischen Gebiet.“ (Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium II, S. 94.) Diese reichsrömische Anregung reichte jedoch nicht östlich über Persien hinaus. Im Tarimbecken herrschte die alte Rohziegeltechnik weiter, in den nordindischen Steinländern aber, in den Tälern des oberen Indus und Ganges und ihrer Nebenflüsse, in den Gebieten von Peschaur und Swât war eine ganz andere Steinbautechnik üblich, die infolge ihrer Unkenntnis des Mörtels (als Bindemittel benutzte man höchstens gestampfte Erde) mit dem westasiatischen Mörtelbau nicht konkurrieren konnte und daher ohne technische Zukunft lokal beschränkt blieb (vgl. Foucher, l'art Gréco-bouddhique du Gandhâra Abb. p. 101 ff.). Nur der von dieser indischen Bruchsteintechnik gerade aus ihren technischen Mängeln heraus, nämlich durch Überkragung entstandene Spitzbogen nahm später, symbolisch gewertet, seinen westlichen Siegeslauf durch die Baukunst des Islam.

Abb. 2a. Hatra, Hauptpalast
Südseite des Südīwāns.

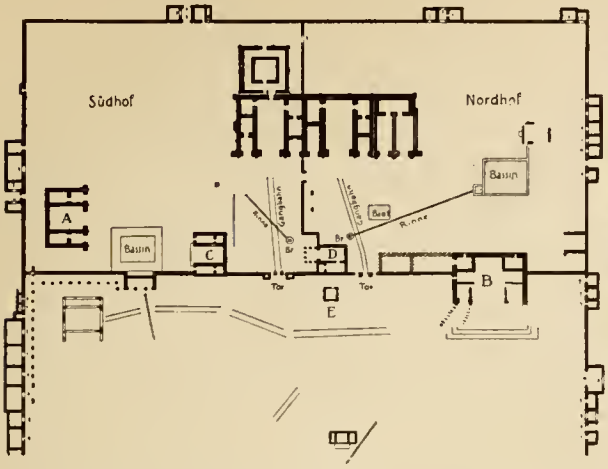


Abb. 3a. Hatra, Der Palast, westliche Hälfte des Hofes
(nach Andrae, Hatra).

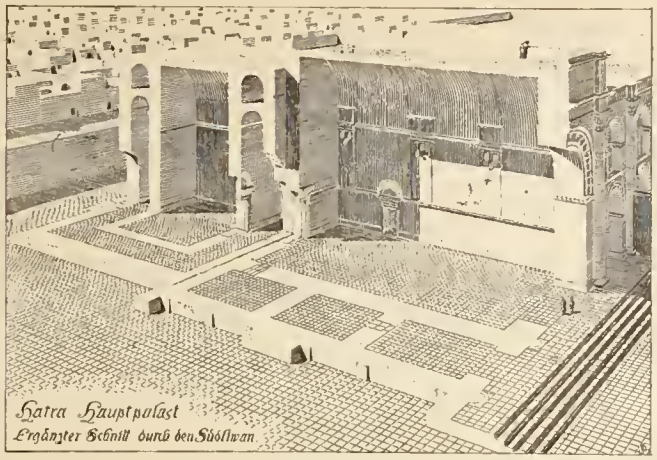


Abb. 4a. Hatra, Hauptpalast
(nach Andrae, Hatra).

Auf seiner Wanderung nach dem Osten verlor der hellenistische Mörtelbau freilich seine vornehme und dauerhafte Hülle, die Verkleidung mit Haustein oder Marmorquadern, und vertauschte sie mit dem orientalischen Stuckkleid. An den sasanidischen und späteren Bauten erscheint er daher heute meist nackt, nachdem er seine vergängliche Hülle verloren hat. Die islamischen Mörtelbauten in den nördlichen, östlichen und südlichen Bergländern Persiens erhielten zum Teil überhaupt keine, ausnahmsweise Ziegelverkleidung. Nur in den westlichen Randgebirgsländern und in Nordmesopotamien gibt es Ausnahmen. Wie sehr ausschlaggebend aber die Hausteinverkleidung mit ihrer gemeißelten Ornamentik für die hellenistische Erscheinung solcher Bauten war, zeigt Hatra, ein Bau, der geradezu als Paradigma eines hellenisierten mesopotamischen Wölbebaues der Partherzeit zu betrachten ist.

Hatra liegt südlich von Mossul in der Dschesirah und war ein blühendes Handelsemporium an der Handelsstraße von Seleukeia–Ktesiphon nach Nisibis und Kleinasien. Eine zweite Straße dürfte von Hatra südwestlich nach Palmyra abgezweigt sein. Hatra wurde 117 n. Chr. von Trajan, 200 und 201 von Sept. Severus vergebens belagert, von Schāpūr (241–272) erobert. Inmitten der wohlbefestigten Rundstadt, mit Ruinen von Steinbauten der Privatquartiere (Paläste, Häuser, Grabbauten) liegt innerhalb einer rechteckigen Befestigungsmauer die Residenz der Fürsten von Hatra. Sie besteht aus einem annähernd quadratischen Vorhof (315 zu 295 m), in dessen Kalksteinplattenbelag sich orientierte Gangbahnen als Hauptverkehrsstraßen abzeichnen. Der Vorhof zeigt einige Ruinen von Einbauten und Gelassen in den Umfassungsmauern und diente vermutlich zur Bergung der Karawanen vornehmer Gäste. An die als Scheidewand dienende Westmauer des Vorhofs stößt der durch eine durchgezogene Quermauer zweigeteilte Palasthof (147:315 m); in jeden der beiden Teile, den Südhof und Nordhof, gelangt man vom Vorhof durch ein Tor. Der Hauptpalast liegt in der Mitte der beiden Palasthöfe und besteht aus einer Grundanlage und zwei diesen an Größe entsprechenden Anbauten. Die Grundanlage besteht aus zwei fast kongruenten tonnengewölbten Īwānbauten mit je drei (einmal zwei) ebenso gewölbten niederen Seitenräumen mit Obergeschossen. Diese letzteren waren zum Teil mit geraden Steinbalkendecken, die auf Gurtbogen ruhten, also wie die Basaltbauten im Haurān, eingedeckt. Es lag also in jedem der beiden Palasthöfe je ein Hallenbau der Grundanlage. Die großen Īwāne sind 14,8 m breit, 30 m tief und ca. 20 m hoch, haben also fast zwei Drittel der Größe des Tāq-i-Kesrā; ihre Gewölbe, die wahrscheinlich durch ein Erdbeben einstürzten, verdienen ähnliche Bewunderung wie jener. Die noch erhaltenen Schichten zeigen, daß sie stark überhöht waren, also das eiförmige Profil hatten, das für die gerüstlos hergestellten Ziegelwölbungen in Babylonien und Iran in vorislamischer Zeit charakteristisch ist. Diese Hallen waren jedoch nicht, wie andere Īwāne, an einer Seite bis zum Bogenscheitel offen, sondern auch hier durch Frontmauern abgeschlossen, durch die Bogentore von allerdings bedeutender Spannweite (9 m) und Höhe führten. Die Gliederung und Dekoration der Wände durch

Halbsäulen, Archivolten mit reich ornamentierten Gesimsen und Büsten, Lisenen mit Masken ist als Ganzes syrisch-hellenistisch, freilich mit gewissen eigenen Noten. (Selbst die Büsten der Torbögen sind nicht so neu wie sie scheinen, da dekorative Köpfe und Büsten auch an der Pterondecke des sogenannten Jupitertempels in Baalbek und wohl auch sonst an syrisch-hellenistischen Bauten verwendet wurden; die Masken verraten indogermanischen Einfluß, da sie in der Folge an den westlichen Germanenbauten häufig sind. Durch eine Türe der Rückwand des Südīwān gelangt man in den quadratischen Anbau, der aus einem quadratischen Saal (ca. 12 m S. L.) und einem hohen umlaufenden Korridor besteht. Saal und Korridor sind mit Tonnen eingewölbt, obwohl der Saal nach der Kuppel verlangte. Man wagte sich also weder an diese, noch auch an die Durchdringung zweier Tonnen: die Tonnen des Korridors sind durch Stirnmauern dazwischen gelegter Gurtbögen getrennt, eine technisch sehr primitive Lösung. Neben den nördlichen Īwānbau war ein zweiter scheinbar zweihalliger Bau angefügt. Über die Bestimmung der Räume läßt sich mit Bestimmtheit nur sagen, daß die Hallen als öffentliche Empfangs- und Audienzhallen, die Nebenräume als Wohnungen dienten. Vielleicht hatte die Trennungsmauer den Zweck, den Männertrakt vom Harem zu scheiden. Der Saalbau wird gewöhnlich als Cella des Sonnengottes oder Feuertempel angenommen (Hatra hatte ein berühmtes Sonnenheiligtum). Der dem Hauptpalast ähnliche, nach Norden geöffnete Īwānbau diente wohl als Sommerpalast.

Im Palast von Hatra, dessen Bauzeit in das 2. u. 3. Jahrhundert fällt, finden wir das älteste Baudenkmal mit dem Wölbesystem, das dann an den sasanidischen und islamischen Bauten typisch wiederkehrt: Die große tonnengewölbte Halle (Îwân) mit gewölbten Seitenräumen die gleichzeitig den Schub des Hauptgewölbes auffangen, jedoch noch ohne Kuppel. Der Bau ist deshalb von großer kunsthistorischer Bedeutung, weil er alles, was damals in Syrien und Mesopotamien bautechnisch und formal bekannt und gebräuchlich war, zusammenfaßte. Er beweist daher auch, daß die Kuppel über dem quadratischen Unterbau im 2.—3. Jh. in Mesopotamien wenigstens im Mörtelwerk noch nicht bekannt war, so daß wir annehmen müssen, daß sie erst in sasanidischer Zeit aus Zentralasien (Tarimbecken) nach Westpersien importiert wurde, und an den Palästen von Fîrûsâbâd und Sarvistân zuerst auftritt. Die Annahme eines solchen Importes vom Osten nach Westen, zumal nach Babylonien, wo die Wölbekunst längst bekannt war, erscheint zwar erst unwahrscheinlich. Auch das bekannte assyrische Relief mit den Kuppelhäusern scheint ihr zu widersprechen. Der Kernpunkt dieser Frage liegt jedoch, wie De Morgan schon ausgeführt hat (Mission scientifique IV 346), in der Überwindung eines ästhetischen Widerstandes gegen die Verwendung der Kuppel an Monumentalbauten. Es galt die Durchsetzung der „Hoffähigkeit" der Wölbungen, die bisher nur für Volkswohnhäuser und Nutzbauten gebräuchlich waren. Widerstände dieser Art pflegen weit hartnäckiger zu sein als solche rein technischer Natur. Dieser Widerstand wurde, wie gesagt, durch den erstarkenden Einfluß der Römer im Orient gebrochen und zwar, wie Hatra zeigt, schon in parthischer Zeit. Nun erst begann die Entwicklung des Wölbebaues, die sich im Orient viel langsamer vollzog als im byzantinischen Reich, wo sie schon nach wenigen Jahrhunderten mit der Sophienkirche in Konstantinopel ihren Höhepunkt erreichte. Die Pendentifkuppel vermochte es nicht, sich nach Osten auszubreiten. Der Orient ging vielmehr von der Trompenzone als Kuppelbasis aus, die sich, wie in der Folge gezeigt wird, in Persien durch östliche Anregungen bis zu den gefalteten Kuppelbasen der timuridischen Baukunst entwickelte. Eine Entwicklung, die nebenbei bemerkt, mit der gotischen Wölbetechnik des Westens bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweist, so daß in beiden Bezirken der Baukunst der gleiche Geist fortgewirkt zu haben scheint.

Der wesentliche Fortschritt der sasanidischen Hofbaukunst gegenüber der achämenidischen ist also die Einführung des Gewölbes im Palastbau. Es ist nur natürlich, daß sich diese Einführung nicht widerstandslos durchsetzte und häufig zu Kompromissen führte.

Abb. 5a. Ktesiphon, Tāq-i-Kesra
(nach Sarre-Herzfeld).

Ein Beispiel dafür ist der spätsasanidische, dem Chosrau zugeschriebene Palast in Qasr-i-Schîrîn, wo Säulenhallen mit gewölbten Räumen vereinigt waren (De Morgan, Miss. scient. IV T. XLII). Der sefewidische Gartenpalast Tschihil Sûtûn in Isfâhân (vgl. S. 182) und andere nicht mehr stehende Bauten dieser späten Zeit zeigen diesen Widerstreit noch dadurch, daß die Säle innen mit Kuppeln eingedeckt, diese Kuppeln jedoch außen durch flache Giebeldächer verkleidet werden, so daß außen die Flächenhaftigkeit gewahrt blieb. Nur in Gegenden mit anderer Bautradition, wie in der Landschaft Babylonien, oder ohne stark nachwirkende Tradition, wie in der Provinz Fârs, setzte sich der Wölbestil hemmungslos durch. Die bedeutendsten Denkmäler des sasanidischen Wölbebaues sind der Tâq-i-Kesrâ am Boden des alten Ktesiphon am Tigris und die beiden Schlösser in Fîrûsâbâd und Fârsistân im iranischen Hochland in der Provinz Fârs. Als Raumsysteme sind diese Bauten nichts anderes als die Fortsetzung der achämenidischen Palastanlagen, die selbst im alten Hilanitypus wurzeln (vgl. S. 173 f). Ein Vergleich der Grundrisse der beiden Paläste in Fârsistân mit dem Dariuspalast in Persepolis zeigt die Übereinstimmung: Je eine offene seitlich von geschlossenen Räumen flankierte Halle als öffentlicher Audienzsaal, dahinter ein quadratischer Saal als privater Audienzraum, dann der Wohntrakt; ein Anlageplan, der sich durch die islamische Architektur weitererbte. Im Aufbau bestehen wesentliche Unterschiede zwischen dem Tâq-i-Kesrâ und den Palästen am Hochland.

Der Tāq-i-Kesrā — Bogen des Chosrau — genannte Palast, dessen gewaltige Ruine als letztes Wahrzeichen des einstigen Ktesiphon am Tigris stehen geblieben ist, wurde nach dem Bericht des Ibn al Muqaffa (gest. um 757 n. Chr.) von Ardaschīrs Sohn Schapūr I. (242—272) erbaut. Der heute noch stehende Teil des Palastes ist nur aus Backsteinen errichtet, doch ist die Verwendung von sonnengetrockneten Ziegeln

Abb. 6a. Fīrūsābād, Seitenfassade
(nach M. Dieulafoy).

für seine einstigen Anbauten nicht ausgeschlossen. Die Wölbung der riesenhaften, 25 m breiten, 47 m tiefen 28 m hohen Haupthalle war beiderseits mit fünf Quertonnen verstrebt, sofern man von einer Verstrebung reden darf, denn der Riesenbogen steht heute auch ohne diese Seitenräume. Nach dem Muster der anderen sasanidischen und späteren Palastanlagen ist anzunehmen, daß hinter der großen öffentlichen Audienzhalle ein privater geschlossener Audienzsaal lag, der wahrscheinlich mit einer Kuppel überdeckt war. Daran könnte sich ein offener Hof mit umliegenden Räumen als Wohntrakt angeschlossen haben, wie in Fīrūsābād und Sārvistān. Die mehrstöckige Fassade zeugt vom starken Eindringen der hellenistischen Formenwelt in das babylonische Gliederungssystem. Von den beiden am iranischen Hochland in der südlichen Provinz Fārsistān liegenden Palästen ist Fīrūsābād der ältere, von Ardaschīr Pāpakān vor 226 n. Chr. erbaut, während Sarvistān erst im 5.—6. Jh. entstanden sein dürfte. Fīrūsābād ist ganz, Sārvistān bis auf die Kuppeln und Tonnen aus Mörtelwerk errichtet, das in sasanidischer Zeit am Hochland das gebräuchliche Baumaterial war, wie alle anderen Ruinen beweisen, und in der Folgezeit in der christlichen Baukunst Armeniens zu bedeut-

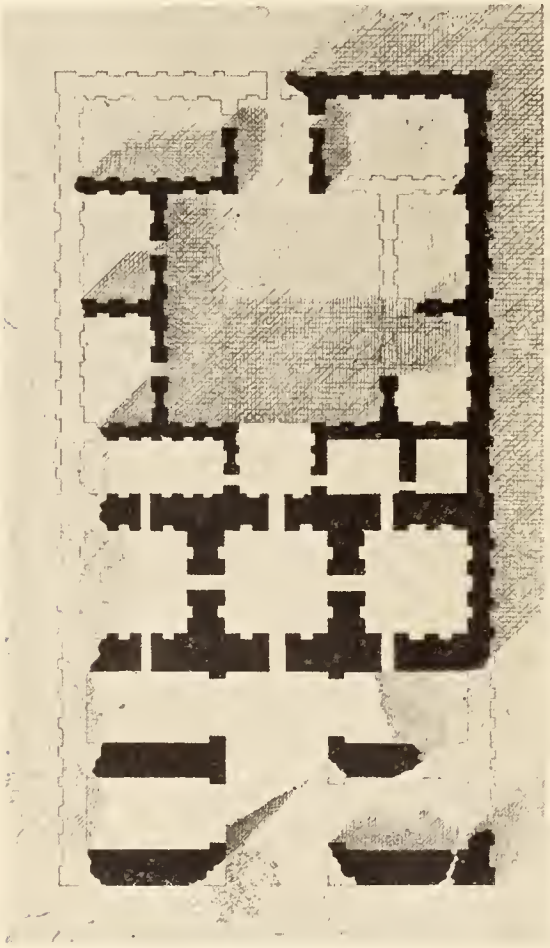


Abb. 7a. Fīrūsābād, Grundriß.

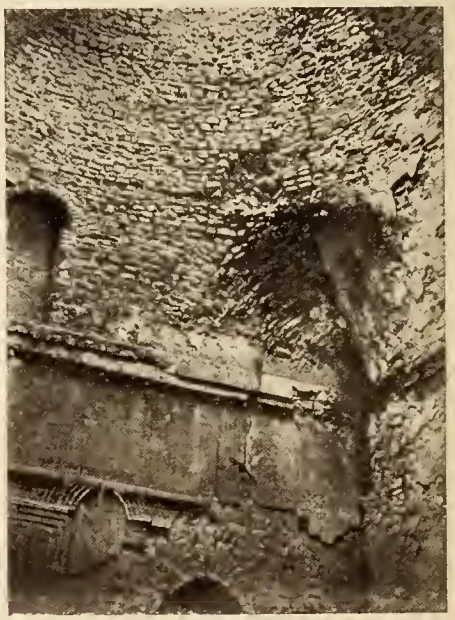


Abb. 8a. Fīrūsābād, Trompe in einem der Kuppelsäle.

Abb. 9a. Sarvistān, Fassade α—γ
(nach M. Dieulafoy).

Abb. 10a. Sarvistān, Trompe im großen Kuppelsaal.

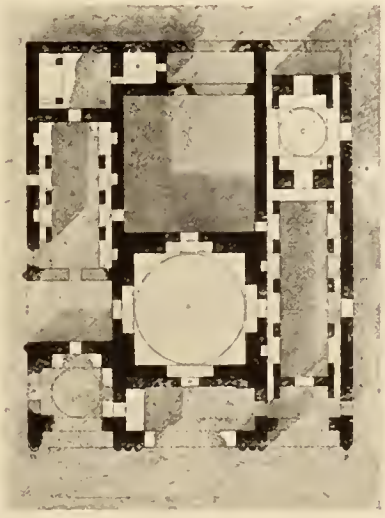


Abb. 11a. Sarvistān, Grundriß.

Abb. 12a. Sarvistān, Nischen im Tonnensaal A.

samen bautechnischen Evolutionen führte, während in Iran in islamischer Zeit Lehmziegel und Backstein als Material obsiegten. Der Palast von Fīrūsābād zeichnet sich als ältestes sasanidisches Baudenkmal durch seine streng symmetrische Anlage wie durch seine ernsten Fronten aus, deren hohe Mauern sich nur einmal im Bogen der Vorhalle öffnen. Die tiefe Vorhalle wird wie im Tāq-i-Kesrā von Quertonnenräumen flankiert. Drei gleichgroße Kuppelsäle bilden den zweiten Teil des Vorderhauses. Daran schließt sich das Wohnhaus mit einem offenen großen Hof und umliegenden tonnengewölbten Räumen zu seiten des Sommer- und Winteriwāns. Die äußere Wandgliederung mit Stufenrillen folgt noch ganz dem altorientalischen System, während sich innen die hellenistische Rundnische mit architravierten Bogen mit den ägyptisch-achämenidischen Gesimsen verbunden haben, eine Dekoration, die übrigens nur aus Stuck hergestellt wurde. Der Palast von Sarvistān hat dagegen ein viel freieres Gepräge, mehrere Eingänge und unsymmetrische Raumgliederung. In der Kuppelkonstruktion hat sich nichts Wesentliches geändert (vgl. über die Trompenkuppel S. 78 ff.), wohl aber in den langgestreckten Tonnenräumen, wo die notwendigen starken Mauern durch Systeme von Nischen und Doppelsäulen in ihrer Masse verringert und gegliedert wurden (vgl. Strzygowski, Die sasanidische Kirche in Monatsh. f. Kw. 1915).

Durch den Siegeszug Alexanders des Großen war in Persien die Entwicklung der Großplastik unterbunden worden, die unter der Dynastie der Achameniden die altorientalischen Traditionen in einer neuen einem anderen Rassenelemente entsprechenden Färbung weiterführte. Die großen Aufgaben monumentaler Kunstgestaltung übernahm der Hellenismus und mit ihm trat ein Fremdes in die orientalische Welt, das für den Anfang bestimmt zu sein schien, alles Überkommene vollständig zu überwuchern und zu ersticken. Aber bald trat zugleich mit dem politischen Verfall der Seleukidenmacht eine Reaktion in Kraft, durch die die Kultur der Unterworfenen wieder gestärkt den Hellenismus immer mehr durchsetzte und zersetzte. Die Grabdenkmäler des Fürstengeschlechtes von Kommagene, vor allem das von Antiochos I. errichtete auf dem Nimrud Dagh, zeigen in ihrem Aufbau und plastischem Schmuck das seltsame Gemisch von griechischer und persisch-orientalischer Kultur nicht nur in ihren Darstellungen, sondern auch in ihrer künstlerischen Formensprache. — Die antihellenistische Reaktion erhielt ihre eigentliche Basis mit der Gründung der parthischen Herrschaft unter der Dynastie der Arsakiden. Unter den wenigen bekannten Denkmälern der parthischen Skulptur war bis zur Entdeckung der Partherstelen in Assur das Relief des Gotarzes I in Bîsutûn das einzige, das uns eine ungefähre Vorstellung von dem hellenistisch-orientalischen Mischstile dieser Periode gab. Neben der Figur einer griechischen Siegesgöttin, die über dem Könige schwebt, ist das Relief durch die Reiterfiguren bemerkenswert, die hier zum ersten Male in der monumentalen Reliefplastik erscheinen und in der Folge von der Sasanidenkunst aufgenommen werden. Von der stilistischen Wandlung, die sich in der Reliefkunst der Partherzeit vollzieht, können uns nur die reichen Münzfunde einigermaßen ein Bild geben. Sie zeigen uns den Übergang von der hellenistischen Modellierung zur linearen flächigen Darstellungsweise. Wie weit in dieser Wandlung ein Aufleben altorientalischer Tradition zu sehen ist, und wie weit das vom Osten kommende Parthervolk hier Eigenes mitbrachte und verwertete, ist heute in vollem Umfange wohl noch kaum festzustellen.

Erst durch die Macht der Römer erfuhr die Stellung der antiken Mittelmeerkultur im Oriente wieder eine Stärkung, doch erstreckte sich deren Einfluß kaum weiter als deren politische Macht, d. h. sie ging über die Küstenländer Vorderasiens nicht hinaus. An der Euphratgrenze aber traf sie auf einen starken Gegner, der nach dem Sturze des Partherreiches abermals vom iranischen Berglande aus die Weltmachtidee der Achameniden wieder aufnahm. Mit bewußtem Anknüpfen an die Tradition ihrer Ahnen gründete das Geschlecht der Sasaniden seine Herrschaft und suchte seine Idee in jahrhundertelangen Kämpfen gegen die Römer durchzusetzen. Ein gegenseitiger Austausch von Kulturgütern mußte da um so

Abb. 13a. Naqsch-i-Rustem, Felsrelief.

mehr die Folge sein, als die arische Rassenverwandtschaft für beide Teile einen günstigen Boden abgab. Allerdings erreicht unsere Kenntnis der altpersischen Kultur noch weitaus nicht das Maß, mit dem wir die der Römer messen. Insoferne ist auch heute noch nicht abzusehen, wie weit das Persertum auf die Römer und auf die ganze Mittelmeerkunst gewirkt hat. Auch der Kunstwissenschaft stehen da noch große Aufgaben bevor, die freilich erst durch eine genauere Erforschung der östlichen Denkmäler fundiert werden müssen. Was aber umgekehrt den römischen Einfluß in der Sasanidenkunst anlangt, so läßt vor allem das Gebiet der Plastik schon zu sicheren Schlüssen gelangen. Dabei muß freilich stets bedacht werden, daß Rom nicht der einzige Faktor war, der hier formschaffend wirkte. Die altorientalische Tradition bildete vielmehr eine nicht zu verkennende Grundlage. Ferner konnte die lange Zeit des parthischen Regiments nicht ohne Einfluß geblieben sein. Schließlich hatte sicherlich auch der weitere Osten, speziell Indien und China ein gewichtiges Wort mitzusprechen. So berichten, um dies gleich vorweg zu nehmen, die persischen Epen von der Mitarbeit nicht nur von Römern, sondern auch von Indern und Chinesen bei der Schaffung der sasanidischen Monumentalskulpturen.

Die Plastik der Sasaniden ist uns vor allem durch die Kolossalreliefs bekannt, die die Herrscher in der Nähe ihrer Städte an der lebenden Felswand herstellen ließen. Wenn sich das erste derselben an einer Stelle befindet, wo auch die Achameniden ihre Reliefs angebracht hatten, so wäre es naheliegend, an eine direkte Wiederaufnahme und Anregung von dieser Seite zu denken. Doch hatte sich dieser Brauch, wie bereits erwähnt, bereits durch die parthische Zeit erhalten. Ein Unterschied besteht allerdings in der Bedeutung und in dem Zwecke ihrer Anbringung. Denn während die achamenidischen Reliefs als Fassadenschmuck der Grabhöhlen dienten und als solcher hauptsächlich die landesübliche Architektur vortäuschen sollten, wobei das Figürliche nur die Verlebendigung einer Inschrift bedeuten sollte, so gewannen die Reliefs jetzt eine mehr selbstständig repräsentative Bedeutung und einen entschieden bildmäßigen Charakter. Sie waren künstlerische Symbole für die Macht des Herrschers, dessen feierliche Investitur durch die Gottheit den gewöhnlichen Gegenstand ihrer Darstellung bildet. Oder sie zeigen den König im Kampfe oder im Triumphe über den Feind, die Gefangenen musternd, schließlich wohl auch bei der friedlicheren Beschäftigung der Jagd. Die Reliefs sind teils durch Inschriften, einigermaßen auch durch die Tracht des dargestellten Königs zeitlich bestimmbar, indem insbesonders die Variationen im charakteristischen Schmuck der Krone nach erhaltenen Münzbildern eine Identifizierung des Herrschers ermöglichen. Doch wird es bei vielen noch einer eingehenderen stilistischen Untersuchung bedürfen, um eine sichere Einstellung in die allgemeine Entwicklung möglich zu machen.

Das reichste Material bietet uns der Anfang der sasanidischen Epoche. Der Anschluß an die altpersiche Tradition, zunächst noch ziemlich klar ausgeprägt, wird bald durch den Einfluß römischer Stilmerkmale zurückgedrängt, wenn er auch nie ganz aufgegeben wird.

Abb. 14a. Schāpūr, Valerian kniet vor Schāpūr, Felsrelief
(nach Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs).

Eines der besterhaltensten Reliefs auf den Felswänden von Naqsch i Rustem in der Nähe des alten Persepolis (Abb. 13a) stellt den ersten Sasanidenkönig Ardaschīr (Artaxerxes) dar, wie er aus der Hand des Gottes Ormuzd den Ring mit der Binde als Zeichen der Herrschaft empfängt. Beide Gestalten sind zu Pferde in langem faltigem Gewande gegeben, der König links durch den Helm mit dem globusartigen Kopfschmuck, einem Zeichen königlicher Majestät, erkenntlich. Unter den Hufen der Pferde liegen zwei leblose Gestalten, die Unterwerfung des Partherreiches (224 n. Chr.) versinnbildend. Hinter dem König steht ein Diener mit dem Fliegenwedel. Die ganze Komposition ist möglichst streng symmetrisch gehalten, in einer Art „Wappenstil", ein Moment, das wohl schon der altorientalischen Kunst geläufig, hier erst seine volle Ausbildung erhalten zu haben scheint. Auf diese Tradition mag auch das Streben nach möglichster Ausnützung der Bildfläche zurückgehen, das es mit sich bringt, daß die Pferde im Verhältnis zu den Reitern zu klein erscheinen. Orientalisch ist ferner der mangelnde Sinn für Verkürzungen, der sich in der Herausdrehung der Brust in Vorderansicht bei sonstiger Profilstellung des Körpers, sowie in der bekannten seitlichen Stellung der Augen merkbar macht. Gegenüber der noch befangenen schematisch-flächenhaften Wiedergabe der Gesichter scheint sich aber in den Körpern der Pferde ein lebendigerer naturalistischer Zug zu offenbaren, der in einer kräftigeren Modellierung und starken plastisch-räumlichen Werten vielleicht bereits das Einwirken der römischen Mittelmeerkunst offenbart. Oder ist es das eigene national-arische Empfinden, das hier wie in der besten Zeit der achamenidischen Epoche seinen Ausdruck findet? Auch in der weitgehenderen Staffelung der Relieftiefe geht hier das räumliche Empfinden weit über das der orientalischen Vorzeit hinaus, bleibt aber immerhin in einer flächenhaften Auffassung befangen.

In weit stärkerem Maße als in den Darstellungen Ardaschîrs tritt das westliche Element bereits in den Reliefs seines Sohnes Schâpûr (Sapor) I. 241—272 zutage. Der große politische Erfolg, den der König durch die Gefangennahme des Kaisers Valerian erzielte, war nicht nur äußerlich ein Anlaß, daß dieser Triumph ein beliebter Gegenstand der Monumentalplastik wurde, mit dem Kaiser waren auch Künstler und Arbeiter in die Gefangenschaft geraten, die nun in fremden Diensten herangezogen wurden. Macht sich die Tätigkeit derselben oft schon im Entwurfe motivisch und gestaltlich bemerkbar, so dürfte es sicherlich bei einer genaueren Untersuchung nicht schwer fallen, nicht nur allgemeine formale Einflüsse zu erkennen, sondern auch im einzelnen die Hand der fremden Künstler festzustellen.

Abb. 15a. Schāpūr, Ormuzd belehnt Narses, Felsrelief
(nach pers. Photo).

Ein Relief in der Nähe der nach dem König selbst benannten Stadt Schāpūr erweckt schon durch seine die gewöhnliche Beschränkung auf eine geschlossene Einzelszene überschreitende Komposition besonderes Interesse (Abb. 14a). Die streifenförmige Aufteilung und Aneinanderreihung verschiedener figürlicher Gruppen wurde mit der Art des Schmuckes römischer Triumphalsäulen in Verbindung gebracht. Wie weit hier Beziehungen vorhanden sind, welcher Teil der gebende und welcher der nehmende war, ist kurzerhand nicht zu entscheiden. Doch dürfte der Ursprung des Prinzipes einer derartigen flächenhaften Aufteilung und die Verwertung in monumentalem Sinne eher im Orient zu suchen sein, als in der mehr bildmäßig denkenden Mittelmeerkunst. Wohl aber ist die bildmäßige Auffassung der mittleren Hauptszene nicht allein aus der orientalischen Tradition zu erklären. Die Gruppe stellt Schāpūr I. dar, eine Gestalt (Cyriades) an der Hand führend. Vor dem Herrscher, unter dessen Pferd wieder die leblose Gestalt liegt, kniet mit flehender Gebärde Valerian, hinter ihm stehen, die Hände bittend erhoben, zwei Perser. Dem König fliegt ein geflügelter Genius mit dem Siegeskranz entgegen, ein Motiv, dessen westliche Abkunft nicht zu verkennen ist. Die Auffassung der ganzen Szene entbehrt trotz der repräsentativen Feierlichkeit nicht eines intimeren persönlichen Zuges. Daneben spricht sich in den seitlichen Reliefs eine lebhafte Erzählerfreude aus, die sich in der Schilderung der einzelnen Typen des persischen Heeres, links der Reiterei, rechts des Fußvolkes ergeht. Interessant ist bei den Darstellungen des letzteren die Stellung der Füße, die einem gemalten oder gezeichneten Entwurfe entnommen zu sein scheinen, wobei bei der Übertragung ins Relief die verkürzte Bodenfläche wegfiel. Dieses Mißverstehen einer räumlich gedachten Zeichnung läßt immer noch das orientalische Flachprinzip deutlich durchscheinen.

In der Periode von Schâpûr I. bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts scheint sich der Einfluß der Mittelmeerkultur am stärksten geltend zu machen. Die Entfaltung des

plastischen Gefühls, einer weicheren aber kräftigeren Modellierung, eines liebevollen Eingehens auf das Stoffliche, insbesondere in Gewand und Haarbehandlung, sowie der Fortschritt in der Wiedergabe des Seelischen wird, wenn auch in dem Empfinden des Persers selbst gelegen, zum großen Teile erst durch die Beeinflussung von außen erweckt worden sein.

Wenn wir ein Relief aus der Zeit Narses (293—302) (Abb. 15a) mit dem den gleichen Gegenstand darstellenden Artaxerxes I. (Abb. 13a) vergleichen, so ist die Wandlung sofort zu erkennen. Die Komposition ist im wesentlichen dieselbe geblieben, nur ist bereits ein besseres Verhältnis zwischen Roß und Reiter eingetreten. Der strengen Ruhe mit dem stark betonten Vertikalismus der Figuren und der Faltengebung in dem älteren Relief steht hier gegenseitiges Vorwärtsdrängen gegenüber, das in den flatternden Gewändern und Bändern lebhaften Ausdruck findet. Das Wollige der Gewänder, das Kräuseln der Haare, sowie die Durchbildung der Gesichter und der Pferdeköpfe hat fast alles Schematische verloren und ein lebendiger Ausdruck, speziell in dem Kopfe des Königs (hier rechts) tritt an die Stelle der steifen Ausdruckslosigkeit. Auch der Umstand, daß hier der König das Zeichen der Belehnung noch nicht erfaßt hat, sondern verlangend danach greift, trägt dazu bei, das Repräsentative der Szene mehr aufs Menschliche hin zu mildern.

Noch sind aus dem vierten Jahrhundert Monumentalreliefs erhalten, unter denen besonders die Bahram IV. (388—399) zugeschriebenen Kampfdarstellungen, in denen zwei Reiter in vollem Galopp aufeinander losstürmen, als der Höhepunkt an Lebendigkeit anlangt, gelten können. Leider ist deren Erhaltung in sehr schlechtem Zustande, so daß eine genauere stilistische Analyse schwer fällt. Für das fünfte und sechste Jahrhundert fehlen uns Denkmäler der Großplastik ganz. Während dieser Zeit muß ein bedeutender Umschwung stattgefunden haben, der uns dann gegen das Ende der sasanidischen Epoche vor Denkmäler treten läßt, die von einem ganz anderen als dem Geiste der inzwischen durch den Orient umgewandelten Mittelmeerkultur durchsetzt sind. Deutlich tritt in ihnen der weitere Osten und speziell Indien als ein Faktor in der Entwicklung zutage, wie ja überhaupt in dieser Zeit der zentral-, süd- und ostasiatische Länderkomplex das reichste historische Leben entfaltet. Die Reliefs, mit denen Chosrau II. 590—628 den Tâq-i-bostân, eine Stätte, die schon den ersten Sasanidenfürsten als Erholungsort diente, schmückte, sind hervorragende Zeugen der Kunst, die der Islam beim Antritte seiner Herrschaft vorfand.

Abb. 16a gibt eines der großen Jagdreliefs wieder, die an den Seitenwänden der Felsgrotte angebracht sind, eine Treibjagd, deren verschiedene aufeinanderfolgende Szenen in einer Komposition vereinigt sind. Der rechte Teil zeigt dreimal ein mit Netzen umstelltes Gehege, in dem (unten) das Wild mit den Jagdelefanten zusammengepfercht erscheint, dann (Mitte) von den letzteren durch eine Öffnung in das eigentliche Jagdrevier getrieben wird, worauf (oben) vier Leute die Elefanten von dem Wild durch eine Barrikade trennen. Ebenso zeigt das Mittelfeld von unten nach oben die aufeinanderfolgenden Ereignisse des Auszugs zur Jagd, die Jagd selbst und schließlich die feierliche Beendigung derselben, wobei der im ganzen dreimal wiedergegebene König von Dienern und auf einer Balustrade sitzenden Musikern umgeben erscheint. An der linken Seite des Jagdgeheges staut sich das zum Teil erlegte Wild, das dann (ganz links) in einer Baumlandschaft auf Kamelen wegtransportiert wird. Ob diese kontinuierliche Art der Darstellung bereits in der früheren sasanidischen Kunst auftritt, kann nicht entschieden werden. Wohl aber war sie schon dem orientalischen Altertum bekannt und tritt uns erst wieder in der römischen und christlichen Kunst in ausgebildeterer Weise entgegen. Aus der klassischen Antike konnte sie dort nicht übernommen worden sein. Wohl aber findet sie sich in typischer Verwendung in der indo-hellenistischen Kunst Ghandaras und dürfte dort aus dem rein Indischen, wo sie sich bereits auf den ältesten Denkmälern findet, übertragen sein. Auch in dem vorliegenden Relief scheint der indische Hellenismus eine direkte Quelle abgegeben zu haben. Vor allem spricht dafür auch die direkte Übernahme ganzer Szenen aus diesem Kunstkreise, wie der in sich geschlossenen Gruppe des Königs nach der Jagd, sowie Besonderheiten des Kostüms, wie z. B. des Schirmträgers in derselben Gruppe, oder schließlich die Einführung motivischer Einzelheiten, wie des Nimbus, der das Haupt des Königs in den anderen Reliefs dieser Grotte umgibt. Aber auch die stilistischen Merkmale, besonders die der räumlichen Darstellung, zeigen Übereinstimmungen mit dem indischen Kunstgebiete. So das Hintereinander und teilweise Überschneiden der Figuren bei kleinerer, das streifenförmige Übereinander der-

Abb. 16a. Tāq-i-Bostān, Treibjagd
(nach Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs).

selben bei größerer Raumtiefe, oder die horizontale Lage einzelner Gestalten bei der Unmöglichkeit perspektivischer Darstellung, wie der Männer, die die Türen des Geheges öffnen. Eine derartige Raumbehandlung mag ja auch in der eigenen, vom Altertum hergeleiteten Tradition gelegen haben, scheint aber durch den Illusionismus des römischen Einflusses zurückgedrängt worden zu sein. Das Wiederaufleben dieser Prinzipien kann nur vom Osten her angeregt worden sein, wo sie sich über das Altertum hinaus erhalten haben.

Gerade in diesen letzten Erzeugnissen sasanidischer Großplastik zeigt sich vielleicht am stärksten der absorbierende Charakter der persischen Kunst, wie er bereits zur Zeit des römischen Einflusses zur Geltung kam. Von Bedeutung ist dies um so mehr, als uns durch die Erkenntnis der weitreichenden Beziehungen, die bereits für diese Zeit gelten, die Grundlagen für die aktive Teilnahme aller jener ungeheuren Länderkomplexe gegeben werden, die an der Gründung islamischer Kultur und Kunst Anteil haben. Freilich stehen wir erst in den Anfängen dieser Erkenntnis. Eine Erschwerung bildet wohl auch der Umstand, daß der Islam eine monumentale darstellende Kunst nicht kannte, die als eine Fortsetzung des Vorhandenen gelten könnte, und daß uns auch von altpersischer Malerei nichts erhalten ist. Wohl aber läßt sich in der Kleinkunst das Fortleben der vorhandenen Elemente erkennen, vor allem in der vom Islam so hoch ausgebildeten Toreutik und Textilkunst. Ähnliche nur durch Technik und Material und durch die industrielle Herstellung in verschiedenen Provinzen differenzierte Prinzipien wie in der Monumentalkunst waren in diesen Kunstzweigen herrschend und fanden im islamischen Kunstgewerbe Aufnahme.

Als ein Beispiel für die hohe Entwicklung der Metallbearbeitung kann die in Abb. 17a wiedergegebene Silberschale gelten, auf der der beliebte Vorwurf des Königs auf der Jagd in getriebener Arbeit erscheint. Auch hier paßt sich die Komposition in vollendeter, ungezwungener Weise dem Rund der Schüssel als dem gegebenen Rahmen an. Auch hier überwiegt das Streben nach möglichster Klarheit der Erzählung und das Prinzip dekorativer Verteilung der Gestalten die Sucht nach illusionistischer Wiedergabe des Raumes. Es ist kein Wunder, wenn aus der Vorliebe für flächenhafte Dekoration heraus das Ornament in der islamischen Kunst eine so überwiegende Bedeutung erlangte. Wenn aber auch die figürliche Darstellung im Islam trotz des religiösen Verbotes Geltung bekam, so ist dies vor Allem den Persern zu verdanken, die sie in sasanidischer Zeit so hoch entwickelten und teils aus Eigenem, teils aus Fremdem der neuen Kulturmacht übermittelten. — Im gleichen Maße hat auch die islamische Textilkunst ihre Voraussetzungen in der sasanidischen Epoche, nicht nur was das rein Handwerkliche anlangt (Teppich- und Seidenweberei), sondern eben auch in jenen dekorativen Werten, die uns Europäern durch den orientalischen Teppich die Achtung vor der Kunst des Islam erweckt haben. Vgl. S. 195 f. und 201 f.

Abb. 17a. Sasanidische Silberschale.

Literatur: Die vorislamische Kunst Persiens hat neuerdings durch Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin 1910, eine eingehende wissenschaftliche Bearbeitung erfahren. Dort s. auch alle ältere Literatur, unter der hier nur Flandin et Coste, Voyage en Perse (1840/41), Paris, und M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse, Paris 1884, als grundlegend hervorgehoben werden sollen. Als Einzelpublikation eines architektonischen Denkmals ist W. Andrae, Hatra, Leipzig 1908 u. 1912, anzuführen. Die Denkmäler der altpersischen und sasanidischen Plastik wurden von Stolze und Andreas, Persepolis, Berlin 1882, das erstemal in photographischer Reproduktion wiedergegeben. — Für die persische Metallkunst: Smirnoff, Östliches Silber, Petersburg 1909 (russ.). Für die Textilkunst: O. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, im ersten Bande.

Anmerkung: Die Ausführung über die sasanidische Plastik hat H. Glück verfaßt.

Teil der Prachtfassade von Mschatta
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

Einleitung.

1. Islamische Staatenbildung.

In der Ausbreitung des Islam sind zwei historische Hauptabschnitte zu unterscheiden: Die arabische Bewegung von ungefähr 632—800 und die türkische Bewegung von ungefähr 1080—1480. Die arabische Eroberung vollzog sich nach Muhammeds Tode (632), bis zu welchem Zeitpunkt der Islam über die Halbinsel nicht hinausgedrungen war, mit der Geschwindigkeit einer Feuersbrunst. Erst drangen die Truppen Abu Bekrs in Chaldäa ein (633), dann öffnete die Schlacht am Jarmuk Syrien (634); es fielen Damaskus 635, Emesa, Antiocheia, Jerusalem 636; Caesarea 638. Die alte Doppelstadt Seleukia-Ktesiphon fiel 637; damit war Babylonien erobert, wo die Städte Basra und Kūfa gegründet wurden. Mit der Schlacht von Nehawend 642 gewannen die Muselmannen das alte Sasanidenreich. Im Jahre 641 waren die Kalifentruppen schon in Herat und drangen bald durch Afghānistān bis zum Indus vor, wo das Königreich Sind gegründet wurde. Mit Bokhārā (674) und Samarqand (676) waren die zwei Hauptpunkte Transoxaniens gewonnen, dessen völlige Unterwerfung freilich erst 711 gelang. Damit hatte binnen 40 Jahren die östliche Reichshälfte die vorläufige Grenze erreicht. Gegen Westen hin wurde Ägypten 641 erobert, 647 Carthago erreicht. 670 wurde Kairuān, das „Lager", die spätere Hauptstadt der Berberei, gegründet. Die ungebrochenen Völkerstämme Nordafrikas leisteten heftigen Widerstand; doch erreichten die Araber bald nach Carthagos Fall 693 die Küste des Atlantischen Ozeans. Sie setzten 710 von Tanger nach Spanien über und gelangten mit Toledos Fall 712 in Besitz des westgotischen Königreichs. Frankreichs fruchtbare Gaue lockten nordwärts und trotzdem Karl Martell durch seinen Sieg bei Tours 732 der westlichen Expansion eine Grenze setzte, litten Burgund und die Dauphiné noch lange unter den moslimischen Beutezügen. Die Eroberung Anatoliens blieb den Seldschuken vorbehalten, doch unterjochten die Araber noch Armenien bis Erzerum um 700.

Dieses Riesenreich blieb nur bis zum Sturz der Omajjadendynastie (750) unter dem Szepter der Kalifen. Bald nachher begann der Zerfall in Einzelreiche. ʿAbd-er-Rahmān, ein Sprosse der gestürzten Dynastie, rettete sich nach Spanien und gründete dort 755 ein eigenes Kalifat, das bis 1031 in seiner Familie blieb, dann von zehn weiteren Dynastien bis zur Vertreibung der Mauren aus Granāda durch Ferdinand von Castilien 1492 fortgeführt wurde. In Marokko, Tunis und Algier regierten seit dem Ende des 8. Jahrhunderts verschiedene Dynastien, von welchen die Almoraviden (1056—1147) den größten Teil und die Almohaden (1130—1269) ganz Nordafrika und Spanien unter ihrer Herrschaft zu vereinigen wußten und die Kunst besonders förderten. Ägypten und Syrien waren meist unter einem Szepter vereinigt. In Ägypten machte sich der von den ʿAbbasiden bestellte Gouverneur Ahmed ibn Tulun, ein Türke, 868 als erster selbständig, gewann 877 auch Syrien dazu und gründete eine Dynastie, deren Herrschaft zwar kurz aber glanzvoll war (bis 905). Nach einem kurzen Intermezzo der Ikhschididen (935—969), die ebenfalls türkischer Ab-

stammung waren, gewannen die schon in Nordafrika regierenden Fatimiden die Herrschaft über Ägypten und Syrien, die sich ebenso machtvoll als glänzend gestaltete (909—1171). Der Begründer dieser Dynastie ʿObajd-Allāh kam als schiitischer Missionär zu den Berbern, wo er den Titel eines Mahdi (des von den Schiiten erwarteten Erlösers) usurpierte und 909 als rechtmäßiger Kalife den Aghlabiden die Herrschaft über Nordafrika entriß. Die Dynastie war persischer Abstammung und leitete ihren Namen von der Tochter des Propheten ab. Die Verlegung ihrer Residenz von Mahdija bei Tunis und Kairuān nach Kairo (Kāhira) kostete den Fatimiden zwar ihre westlichen Provinzen, die sie nach Sizilien (1071) und Malta (1098) an die Normannen verloren, doch blieb ihre Macht in Ägypten und Syrien ungebrochen, bis ein Bürgerkrieg den Atabeg von Syrien Nūreddīn Mahmūd ibn Zangi veranlaßte, seinen Feldherrn Salāh-eddīn nach Ägypten zu Hilfe zu schicken. Dies war der Anfang der Laufbahn Saladins, des vielgenannten Kreuzfahrerfeindes und Eroberers von Jerusalem. Er brachte Mesopotamien, Syrien und Ägypten unter seine Herrschaft und begründete in Ägypten die Dynastie der Ajjubiden (1169—1252), und Zweigdynastien in den Hauptstädten von Syrien, Mesopotamien und Arabien. Die Ajjubiden wurden von den Mamluken abgelöst, die ihre Laufbahn als türkische Leibeigene begannen, um schließlich die höchste Macht an sich zu reißen, eine Laufbahn, die in den Reichen des Islam sehr häufig war. Die Mamluken regierten in Ägypten und Syrien, bis sie 1517 den vordringenden Ottomanen weichen mußten. Ihre zahlreichen Moscheen, Medresen und öffentlichen Bauten geben dem heutigen Kairo seinen Charakter.

Damit haben wir eine Übersicht über die Hauptdynastien und ihre Abfolge im westlichen Teil des islamischen Weltreichs gewonnen und wenden uns nun der östlichen Hälfte zu. Dort vollzog sich der Zerfall des abbasidischen Reiches dank dem unheilvollen Einfluß der türkischen Leibgarden am Kalifenhof zu Baghdād ebenso schnell wie im Westen. Während des 9. Jahrhunderts rissen in den Provinzen Kurdistan, Asserbeidschān, Tabaristān, Churasān und Afghānistān im persischen ʿIraq und in Transoxanien abbasidische Generäle und Gouverneure oder schiitische Führer die Herrschaft an sich; die meisten dieser kurzlebigen Dynastien, besonders die Tahiriden, Saffariden und Samaniden, bemühten sich mit Erfolg ihrer Herrschaft durch Gründung prächtiger Residenzen Ansehen zu verleihen. Dschordschan am Gurgan, Nischabur, Tus, Merv, Samarqand, Bukhārā, Herāt, Serendsch in Sistān entwickelten sich zu reichen und glänzenden Städten. Mahmūd, der große Herrscher der afghanischen Dynastie der Ghasnawiden, warf alle die kleineren Staatengründungen über den Haufen, eroberte Nordindien und beherrschte schließlich ein Reich, das von Lahore bis Samarqand und Isfahān reichte, und dessen prächtigste Residenz Ghasna in Afghānistān war, von dessen Palästen, Moscheen, Aquädukten und anderen Bauten heute nur noch zwei verfallene Türme stehen — die letzten Wahrzeichen so mancher einstigen Residenz in Persien, Transoxanien, Afghānistān und Indien.

Der Einbruch der seldschukischen Türken aus Transoxanien nach Westasien bedeutet den Beginn eines neuen wichtigen Abschnitts in der Geschichte des westasiatischen Islam sowohl wie in seiner Kunstgeschichte. Waren es seit dem Niedergang der abbasidischen Macht schon vorwiegend Männer turanischer Abstammung, die sich in den Einzelherrschaften teilten, so wurde das türkische Element nun vollends das maßgebende im ganzen Ostreich des Islam. Die Seldschuken waren Abkömmlinge des Seldschuk ibn Jakak, eines Turkmenenhäuptlings im Dienste eines Khans von Turkestān. Dieser wanderte von der Kirgisensteppe in die Bucharei ein, wo er den Islam predigte, mehrte Macht und Ansehen durch Beteiligung an den Kriegen der Samaniden und Ghasnawiden bis Tughril Beg und sein Bruder sich stark genug fühlten

in Churasān einzufallen. Merv und Nischabur waren bald in ihren Händen und schon 1055, kaum 20 Jahre seit Beginn dieser türkischen Völkerwanderung, zog Tughril Beg in Baghdād ein und ließ sich in der Stadt des Kalifen zum Sultan proklamieren. Aber nur die drei ersten Herrscher auch dieser Dynastie hatten die Kraft, das eroberte Reich zusammenzuhalten: Tughril Beg, Alp-Arslān und Malik Schāh. Nischabur und Merv waren ihre vornehmlichen Residenzen. Nach Malik Schāhs Tode (1092 kam es mit den Thronstreitigkeiten unter den Brüdern wieder zu Teilungen. Es entstanden Seldschukendynastien in Kirman, Syrien, ʿIrāq und Kurdistān. Das bedeutendste Seldschukenreich aber mit eigenartiger Kultur und Kunst, von der uns viele bedeutende Denkmäler erhalten sind, entstand in Kleinasien und behauptete sich dort länger als die übrigen (1077—1300).

Der zweite Sturm, der über Asien — und diesmal über Ost- und Westasien — hinfegte, ging von den Nomadenstämmen der nördlichen Wüste Gobi aus, die sich unter Führung des Häuptlings Jissugāj von den Chinesen unabhängig machten und unter dessen Sohn, dem späteren Dschingis Khan, Asien vom Gelben bis zum Schwarzen Meer unterjochten, also das größte Weltreich gründeten, das je existierte. Die Teilung dieses mongolischen Weltreichs erfolgte mit Dschingis-Khans Tode 1227 an dessen vier Söhne. Ein Sohn Tulujs, des vierten der Söhne des Dschingis, namens Hulagu bekam 1256 das Īlkhānat Persien übertragen, drang unterstützt von türkischen Vasallen siegreich bis Baghdād vor, wo er 1258 den letzten Abbasidenkalifen Mustaʿsim ermorden ließ. Erst am Widerstand der Mamluken in Syrien scheiterte sein Vordringen. Sein Reich erstreckte sich von Indien bis zur kleinasiatischen Küste des Mittelmeeres und dauerte bis 1349. Die Länder nördlich des Jaxartes fielen an Dschudschj, den ältesten Sohn des Dschingis, dessen Söhne dieses Reich westlich bis zur Linie Budapest—Krakau—Moskau ausdehnten. Ihre Hauptstadt war Saraj an der Wolga. Man faßt diese nördlichen Stämme als „Goldene Horde" zusammen, so genannt nach dem Feldlager Dschudschis Sir Orda oder „Goldenes Lager". Ihre Masse waren Turkvölker, nur die Führer Mongolen (1224—1502). Eine Zweiglinie dieser Herrscherfamilie hielt sich als Khane von Kasan, Kasimof und der Krim bis 1783 in Europa, während die Schejbaniden, benannt nach dem zweiten Sohn Dschudschis, die Khanate von Bukhārā und Khiwa an sich brachten, nachdem dort die erste transoxanische Linie Dschagatais, des zweiten Sohnes des Dschingis (1227—1358), erloschen und auch die Timuriden wieder vertrieben waren. Trotz der russischen Suzeränität bestehen diese Khanate bis heute.

Timur, ein Verwandter der Familie Dschingis Khans, war der nächste große Eroberer Asiens. Er begann mit seinen Feldzügen 1380, eroberte bis 1393 Afghānistān und Persien mit Teilen Mesopotamiens, 1397 Nordindien, 1401 Anatolien, endlich Syrien, wo ihm der Mamlukensultan huldigte. Der Tod (1405) hinderte ihn an der geplanten Eroberung Chinas. Die Residenz dieses von Delhi nach Damaskus und dem Aralsee bis zum Persischen Golf reichenden Weltreichs wurde Samarqand, das heute neben Isfahān durch seine erhaltenen Bauten noch die beste Vorstellung einstiger persischer Baukunst und Dekoration geben kann. Die Timuriden teilten sich in viele Linien und beherrschten Persien, Transoxanien und Indien bis zu ihrer Vertreibung durch die Sefewiden, Schejbaniden und Mogulkaiser. Nach jahrhundertelanger Fremdherrschaft und fortwährenden Kämpfen zwischen den verschiedenen Provinzdynastien erlebte Persien unter den Sefewiden (1502—1736) wieder eine Periode der Einigung und des Glanzes. Die Dynastie leitete ihren Ursprung vom siebenten Imām Mūsā al-Qāsim ab, der selbst der Familie des gefeierten schiitischen Märtyrers Husein, des Enkels Muhammeds, entstammte. Sie war also arabischen Ursprungs, gehörte aber dem

schiitischen Adel an, und stand daher in Persien im Ruf nationaler Heiligkeit. Durch die lange Ansässigkeit in Ardebil, wo ihr gefeiertster Heiliger, Scheich Sefī, welcher der Dynastie den Namen gab, begraben liegt, waren die Sefewiden zwar etwas vertürkt, was jedoch ihrer Popularität keinen Eintrag tat. Ihre erste Residenz war Tebris, das ᶜAbbās der Große gegen Isfahān vertauschte. Isfahān wurde im 16./17. Jahrhundert, eine der prächtigsten Residenzen der Welt, viel bewundert von den europäischen Diplomaten und Reisenden, die den Hof des Schah von Persien kennen lernten. Mit dem Einfall der Afghānen, die bis Isfahān vordrangen und die Stadt eroberten (1722), war die Herrschaft der Sefewiden praktisch zu Ende. Unter dem Vorwand, sie wieder zu befestigen, wußte der Afsharide Nādir Kulī die höchste Gewalt an sich zu bringen und gründete als Nādir Schah die Dynastie der Afsharіden (1736—1796). Er war der letzte große Eroberer Persiens und Indiens, dessen Hauptstadt Delhi er 1738 plünderte. Es folgten in Persien die Dynastien der Zends (1750—1794), endlich der heute noch regierenden Kadscharen, die wiederum turanischer Abstammung sind. Das muhammedanische Indien wurde von mehreren Provinzdynastien beherrscht bis zur Eroberung durch Babar, der die Reihe der Mongolenkaiser (engl. Moguls) eröffnete. Babar war 1482 in Ferghāna geboren, stammte von Timur, daher indirekt auch von Dschingis Khan ab, hatte aber kaum mehr viel mongolisches Blut in sich. Er selbst verachtete die Bezeichnung Mongole und fühlte sich ganz als Türke. Die Herrschaft der Mogule oder Großmogule dauerte von 1525—1857 und zeitigte im muhammedanischen Indien eine Kunstblüte, die heute in der Welt einzig dasteht.

2. Die Gesellschaft der Länder des Islam als Grundlage ihrer Kunst.

Im Reiche des Islam war die Entstehung eines geschlossenen Gesellschaftskörpers durch die Gestaltung des Bodens von vornherein unmöglich und wird es solange sein, als die Wüste herrschend, das Fruchtland oasenhaft bleiben wird, oder bis die Fruchtgebiete durch Eisenbahnen in engeren Kontakt gesetzt sein werden. Große geschlossene Gesellschaftskörper aber, wie sie im Altertum in China, Indien, Ägypten und Großgriechenland bestanden, sind die notwendigen Voraussetzungen jeder hohen, differenzierten Kultur. Schon Mesopotamien war gegenüber dem Niltal nur eine größere Oase, richtiger ein Oasenkomplex, und die Kultur und Kunst des Zweistromlandes blieb gegen Ägypten soweit zurück, als das Nilfruchtland das mesopotamische an Größe übertraf. Es erreichte — um ein Beispiel herauszuheben — nicht die volle, freie Ausbildung der Darstellung des Menschen. Aber noch ein zweiter Faktor begünstigte die Kulturblüten aller genannten Staaten gegenüber dem islamischen Reich: ihre nationale Einheit und Abschließung gegenüber dem Völkerchaos, das der Islam vereinigte und durcheinander mischte. Die Entwicklung des Geistes, auf Grund der Differenzierung der Gesellschaft vollzog sich entsprechend den territorialen Verhältnissen verschieden und blieb auf verschiedenen Stufen stehen. Es sind im wesentlichen drei große bodenständige Rassenkomplexe, die der Islam vereinigte: Hamitosemitische Völker der Wüstentafel, Arier des iranischen Hochlandes und turanisch-mongolische Steppenvölker. Die Turanier und Mongolen waren Naturvölker. Die hamitosemitischen Völker der Wüstentafel nahmen eine doppelte Entwicklung. Die Bewohner der Wüsten- und Steppengebiete verharrten im Naturzustand. Die Bewohner der Oasen dagegen (besonders von Ägypten und Mesopotamien) machten den ganzen Reichtum einer raschen und hohen Entwicklung der Geschichte mit, bis schließlich ihre Kultur im Hellenismus verfloß. Einen andern Weg gingen die Völker des iranischen

Hochlandes. Konnten sie sich auch anfangs semitischen, lykischen und jonischen Einflüssen nicht entziehen, so bildeten die Randgebirge Irans doch einen natürlichen Schutzwall gegen eine Zersetzung ihrer Individualität. Diese gedieh vielmehr so sehr, daß die Perser der Sasanidenzeit mit ihrer Kultur ganz Vorderasien hegemonisieren konnten. Weder die Stürme der islamischen Eroberung noch der turanischen Einfälle konnten dieser bodenständigen Kultur und Kunst Irans viel anhaben. Sie zeitigte immer wieder neue Blüten. Wohl aber ließ sich die persische Kunst von der Ornamentik der vorrückenden Steppenvölker befruchten. Die semitisierte, d. h. entindividualisierte, auf Helldunkelwirkung reduzierte und selbst schon seit Jahrhunderten durch östliche Elemente bereicherte hellenistische Ornamentik verband sich mit der zentralasiatischen, die in der nachalexandrinischen Zeit selbst hellenistischen Einschlag erfahren und merkwürdig treu bewahrt hatte, und mit der indischen zur Ornamentik des Islam, deren Reichtum uns von diesem Gesichtspunkt freilich nicht mehr verwundern kann. Ob die Mongolen eigene Ornamentik nach Westasien brachten, läßt sich nicht feststellen. Dieses niedrigste unter den in Westasien eindringenden Naturvölkern spielte jedoch als das östlichste zweifellos die wichtige Rolle des Vermittlers zwischen ost- und westasiatischen Kultur- und Kunstelementen. War auch der ständige Verkehr zwischen China und Persien, mit Einschluß der dazwischen liegenden Reiche, durch die über Balkh führende alte Karawanenstraße sowohl wie zur See, längst im Gange, so daß der Austausch besonders von Stoffen zwischen beiden Ländern schon in sasanidischer Zeit nachgewiesen ist und chinesische Keramik schon früh ihren Weg nach Persien fand, so muß der Warenaustausch und die damit verbundene gegenseitige Anregung doch zur Zeit, da die Dschengiskhaniden in Peking und Baghdad (oder anderen Residenzen) herrschten, am regsten gewesen sein (1256—1349). Die Ornamentik der Naturvölker war an die Gebrauchsgegenstände gebunden, und fand gerade deshalb rasche Verbreitung. Schon in vorislamischer, hellenistischer Zeit waren die Erzeugnisse des Kunstgewerbes ornamental viel mehr orientalisiert als die Architektur und ihre Dekoration.

Die Elemente, aus denen sich die Formenwelt der islamischen Kunst zusammensetzte, waren also zweifacher Art: Elemente der Volkskunst und der Kulturkunst. Die Volkskunstelemente bestanden aus einem für die verschiedenen Erzeugnisse und Techniken kunstgewerblicher Art seit Jahrhunderten bei den verschiedensten Völkern, den Kopten, Turaniern, Pendschabvölkern, Tibetanern usw., traditionell gewordenen reichen Ornamentschatz, der im Islam den Aufstieg von der angewandten zur Baukunst machte, also — wenigstens zum Teil — Bauschmuck wurde. Freilich hatte diese ursprüngliche Ornamentik auch häufig hellenistischen Einschlag erfahren. Die Kulturkunstelemente waren die hellenistische und indohellenistische Bauornamentik und Bautypen hellenistischer, mesopotamischer, armenischer, persischer und indischer Herkunft.

Eine natürliche Folge der Vermischung dieser heterogenen Elemente war das Entstehen von Denkmälern der Baukunst und des Kunstgewerbes, die ohne inschriftliche Datierung mit Sicherheit nicht genau bestimmbar sind. Qussejr ʿAmra würde ohne das Kalifenfresko heute höchstwahrscheinlich als hellenistisches Werk des dritten bis fünften Jahrhunderts gelten, obzwar es nach rein stilistischen Merkmalen später angesetzt werden müßte. Das inschriftlose Wüstenschloß Mschatta ist bis heute auf stilistischem Wege schlechterdings nicht aufs Jahrhundert datierbar. Auch die sublimsten stilistischen Analysen, die an seinen Bauformen und seiner Bauornamentik verschwendet wurden, führten zu keiner überzeugenden Datierung! Die Frage, ob es gasanidischer oder omajjadischer Ursprungszeit, kann auch heute noch nicht endgültig entschieden werden. Es ist charakteristisch, daß

wir weniger aus stilistischen als aus äußeren Gründen, besonders des an die Fassade verschwendeten Aufwandes, der Anwendung der Leiturgie und eines Mihrābs wegen die omajjadische Gründung anzunehmen geneigt sind.

Das Formenchaos, das die Beschäftigung mit der frühislamischen Kunst so interessant macht, wurde durch die Institution der Leiturgie gefördert. Diese bestand in der Verpflichtung der Bürger zu gewissen persönlichen Leistungen an den Staat und war eine vornehmlich agrarische Institution in Ägypten, die aber auch auf Lieferung von Materialien für öffentliche Bauten auch des Auslandes (Syrien) und auf Beistellung von Bauarbeitern ausgedehnt wurde. Wir wissen aus verschiedenen Quellen, daß die ʿOmajjaden und ʿAbbasiden ihre Bauten in dieser Weise durch Heranziehung von Arbeitern aus verschiedenen Ländern, bis aus Indien, ausführen ließen. Ob und wie weit die Leiturgie schon in vorislamischer Zeit angewendet wurde, wissen wir noch nicht; sicher ist jedoch, daß sie nicht so weite Kreise ziehen konnte wie im Riesenreich des Islam. Dem Wesen nach wurde das System der Herbeiziehung fremder Hilfe jedoch wohl in allen großen Bauperioden angewendet und war z. B. für die mittelalterlichen Bau- und Steinmetzhütten in Westeuropa die Regel (vgl. Hdbh. d. Kw.: W. Pinder, Die deutsche Plastik, S. 10 ff.). Die Leiturgie ist eben eine richtige mittelalterliche Institution, eine nur in mangelhaft differenzierten Gesellschaftskörpern mögliche wirtschaftliche Form. Man geht jedoch zu weit, wenn man ihr tiefere Einwirkung auf die Genesis oder Stilbildung einer Kunstperiode zuschreibt. Wir bemerken auch in der frühislamischen Kunst, daß sich trotz der Leiturgie doch die vorherrschenden Traditionen immer durchsetzten, wo solche waren, und es ist kein Zufall, daß im Wettstreit der Baustile schließlich der persische als der kräftigste die Oberhand bekam.

Die Perser brachten es ja auch auf anderen gesellschaftlichen und geistigen Gebieten weiter als die anderen Völker des Islam. Sie hatten im Schiismus eine Art von Nationalkirche begründet, die sie vom übrigen Völkerchaos des Islam absonderte und national fest aneinanderband. An dieser bald dogmatisch erstarrten Religion nicht Genügen findend, vereinigten sich die Gottsucher im Sufismus, um an den Quellen des Mystizismus wahren Lebenstrost zu trinken. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts aber erstand in Persien ein neuer Prophet, dessen Lehre heute als Behaismus – eine moderne Weltreligion — weite Wellen über die ganze Erde zieht. Die persische Buchmalerei erreichte mit Risa-i ʿAbbasi u. a. eine künstlerische Höhe, die unsere besten Künstler bewundern. Und die Verse ihrer großen Dichter Omar Chajjâm, Saadî, Hafîs träufeln den Balsam letzter Welt- und Lebensweisheit auch auf unsere Wunden.

Abb. 1. Ansicht von Mekka
(nach d'Ohson, Tableau général de l'Empire Ottoman Paris 1790).

Abb. 2. Ansicht von Medîna mit der Grabmoschee des Propheten (nach d'Ohson).

I.
Die frühesten Kultbauten.

Wie vor noch nicht langer Zeit die Frage nach der Herkunft und ersten Entwicklung des Kultbaus, der Kirche, ein Hauptproblem der Geschichte der altchristlichen Kunst war, ist es die Frage nach dem Ursprung der Moschee in der Kunstgeschichte des Islam noch heute. Beide Fragen müssen von dem Mangel jeglicher Vorschriften für Kultbauten seitens ihrer Stifter ausgehen. Denn weder Jesus noch Muhammed lag eine Festsetzung bestimmter religiöser Formen oder Gebäude am Herzen, sie wollten nur ihr Volk zu ihrem Gotte führen. Muhammed wollte kein Gotteshaus, weil er auch keine Priesterschaft wollte, die sich zwischen das Volk und Gott stelle. Er selbst belehrte seine Getreuen und betete mit ihnen in seinem jeweiligen Haus. Nach der Flucht aus Mekka nach Medîna in dem Wohnhaus, das er dort für sich und seine Familie erbaut hatte. Dieses Haus war ein landesübliches Dār, ein von Backsteinmauern umschlossener offener Hof mit einigen primitiven Wohnungseinbauten und Wirtschaftsgelassen längs der Innenmauer. Wie in jedem derartigen Haus in Arabien und andern heißen Ländern des Orients wurden Palmstämme aufgestellt und darüber ein flaches Dachgerüst aus Palmblättern mit darübergelegter Lehmschicht. So müssen wir uns das Haus Muhammeds nach den ältesten Berichten vorstellen. Aus diesem primitiven Bau, in dem der Prophet seine Visionen hatte, lehrte und starb, entstand durch vielfache Um- und Zubauten, in die später auch Muhammeds Grab einbezogen wurde, die Moschee von Medîna, deren heutige Gestalt (Abb. 2) im wesentlichen den nach dem Brande im Jahre 1256 errichteten Neubau des Mamlukensultans Keit Bej (1483 n. Chr.) darstellt. So möglich es ist, daß die Moschee von Medîna in ihrer ersten monumentalen Ausgestaltung durch Walīd (712) als Prototyp der monumentalen, allerdings schon in Syrien vorgebildeten Hofmoschee Einfluß gewann, so wenig hatte der völlig mittels Palmstämmen eingedeckte Haushof Muhammeds mit den ältesten Moscheeanlagen zu tun, wie uns die Nachrichten über die Gestalt der ältesten Bethäuser lehren.

Wir wissen, daß der Prophet bei besonderen Anlässen, wenn er ein öffentliches Gebet abhalten wollte, dies nicht in seinem Haus tat, sondern — wenigstens in den ersten Jahren seiner Anwesenheit in Medina — ein schon bestehendes, also vorislamisches Gebetshaus eines befreundeten Stammes in Medina aufsuchte. Diese Gebetshäuser wurden Mussálla, d. h. „Ort wo gebetet wird", benannt. In diesem Mussalla während eines öffentlichen Gebetes geschah es, daß Muhammed plötzlich ostentativ die Qibla, die Gebetsrichtung wechselte und sich statt wie bisher in der Richtung nach Jerusalem gegen Mekka verneigte. Er tat dies aus Ärger über den spöttischen Vorwurf der Juden, Muhammed und seine Genossen hätten nicht gewußt, wo ihre Qibla sei, bis sie ihnen diese gezeigt hätten. Ein Vorfall, der auch zeigt, daß ein Gebet ohne „Richtung" den Orientalen schon vor dem Islam nicht möglich schien. Wie nun das von Muhammed benutzte Mussalla der Banu Salamah in Medina aussah, ist uns nicht überliefert. Wir können jedoch auf Grund der heute in Arabien stehenden Mussallas, in denen sich der alte Typus, wie alles im Orient, fortgeerbt haben dürfte, annehmen, daß ein solches Gebetshaus eine offene Halle war, gebildet durch ein auf Stützen ruhendes Dach. So gestaltet habe ich die heutigen Moscheen auf der arabischen Insel Bahrein gefunden und sie dürften auch am arabischen Festland verbreitet sein.

Die älteste Moschee des Feldherrn ᶜAmr, die dieser 21 d. H. (642 n. Chr.) in Fustāt, dem heutigen Kairo baute, war ein rechteckiges Gebäude von 50×30 Ellen; ein Weg führte ringsum, und sechs Tore, je zwei an der Ost-, Nord- und Westseite in das Innere; die Süd- als die Qiblaseite hatte kein Tor. Das Dach der Moschee war sehr niedrig und es war kein Innenhof da. Soweit die überlieferte Beschreibung. Wir wissen ferner, daß kein Mihrāb, d. i. die qiblazeigende Mauernische da war, daß jedoch die Qibla in anderer Weise genau gekennzeichnet war und zwar wurde sie in Gegenwart von achtzig „Begleitern" des Propheten ausgeklügelt. Ein Minbar, d. i. ein Rednerpult ließ ᶜAmr anfertigen, mußte es jedoch auf Befehl des Kalifen als überflüssig wieder beseitigen. Die erste Vergrößerung der ᶜAmr-Moschee war schon 53 d. H. (673 n. Chr.) also zweiunddreißig Jahre nach der Gründung nötig und wurde durch Vergrößerung der gedeckten Halle und Hinzufügung eines freien Platzes, der umfriedet wurde, bewerkstelligt. Als Schutz gegen die Sonne wurden immer mehr gedeckte Säulenreihen errichtet und schließlich präsentierte sich die ᶜAmr-Moschee als ein Säulenhaus von enormer Ausdehnung und einem offenen Hof in der Mitte (Abb. 3). Sie hatte allseitig sechs Säulenreihen. In dieser Gestalt mit allseitig gleich tiefen Riwāks (Hallen) blieb sie durchaus nicht allein. So z. B. hatte die Moschee der 1000 Säulen in Alexandrien ebenfalls ringsherum fünf Riwāks.

Der Typus der Hofmoschee entwickelte sich jedoch anders, da die Anzahl der Stützenreihen oder Schiffe an der Qiblaseite stets größer, meist dreifach und mehr ist als an den anderen Seiten. So hat beispielsweise die ᶜAmr-Moschee in ihrer heutigen Gestalt nur noch an der Qiblaseite sechs Säulenreihen, an der Nord- und Südseite je drei, an der Eingangsseite eine. Moscheen mittlerer Größe haben meist ringsum einen Laubgang, an der Qiblaseite zwei bis vier. Nun scheint auch dieser Typus der Hofmoschee im vorislamischen und zwar im sabäischen Arabien vorgebildet gewesen zu sein, wie der Grundriß einer von Ed. Glaser im Jahre 1884 aufgenommenen Tempelruine in Ṣirwâḥ in Südarabien zeigt. Dieser Bau besteht aus einer Cella mit Stützen nach Art der Mussallas und einem Hof mit Wasserbassin und Säulen ringsum (Abb. 4). Rituelle Waschungen waren bei den Sabäern laut Inschriften schon eingeführt. Ob die Nischen als Qibla anzusehen sind, ist zweifelhaft. Mit diesem Hinweis müssen wir uns jedoch begnügen. Nachweisen läßt sich der Zusammenhang, der in

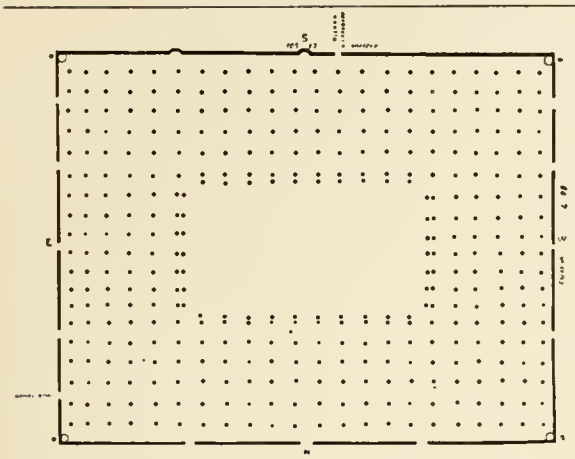


Abb. 3. Rekonstruierter Plan der Amr-Moschee in Kairo 827—1329 n. Chr. nach Ibn el Mutauwag (nach Corbett).

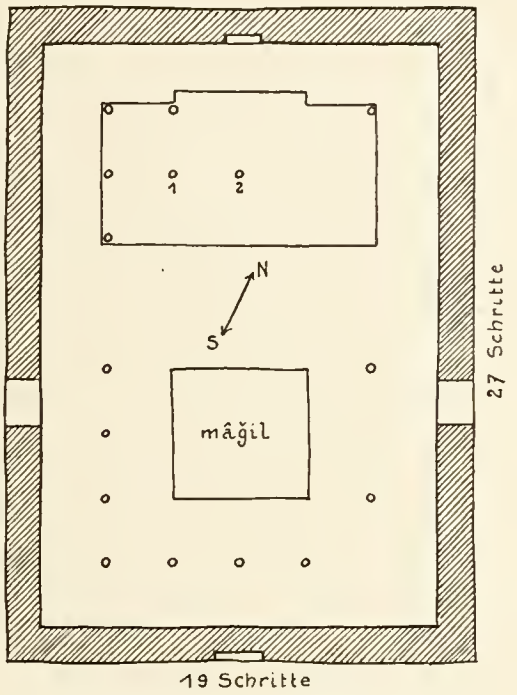


Abb. 4. Sabäischer Tempel in Ṣirvâḥ (nach einer Skizze von E. Glaser).

einer Übertragung ihres heimatlichen Tempeltypus seitens südlicher Stämme nach dem ʿIrāq gesucht werden müßte, bisher noch nicht. Jedenfalls muß man bei Erwägung der Frage nach dem Ursprung der Moschee stets damit rechnen, daß der Typus des Säulenhofes mit Halle in der altorientalischen bzw. hellenistischen Baukunst Westasiens überhaupt gebräuchlich war, so daß ihm die Moschee wohl kaum hätte entgehen können.

Für den Mangel irgendeiner allseits bindenden oder anerkannten Vorschrift oder Tradition zeugt die schwankende Gestalt der Moschee in den ersten Jahrhunderten der Hidschra. Es waren kriegerische Stämme von geringer Zivilisation, die den ʿIrāq für den Islam eroberten und dort die ersten Städte gründeten. Diese Städte, Bassra, Kūfa u. a. waren anfangs Heerlager aus Rohrhütten. Auch die erste Moschee in Bassra (14 d. H.) war aus Rohr gebaut, dafür bestimmt, mit dem Lager wieder abgebrochen zu werden. Im Jahre 16 oder 17 d. H. erbaute Abu Musa, der neuernannte Statthalter von Bassra, eine Moschee aus Lehmziegel und Lehm mit einem Dach von Gras. Erst unter dem Statthalter des ʿOmajjaden Muʿāwija (661—680) Sijad entstand in Bassra eine Moschee aus Backstein und Gips mit Dach aus Tikholz und Säulen, die in den Steinbrüchen von Ahwās am Kārunfluß gebrochen wurden.

Über den Bau der ersten Moschee in Kūfa im Jahre 17 d. H., also während des Kalifats ʿOmars, berichtet Tabari wörtlich: „Und sie (die Moschee-Masǧîd) wurde errichtet auf dem Platze der Seifenbesitzer und der Dattelhändler vom Markte. Man grenzte ihn (den Platz) also ab. Darauf stellte sich ein Mann in seiner Mitte auf, ein Bogenschütze, kraftvoll im Bezug auf das Pfeilschießen, er schoß also von seiner Rechten weg und da befahl der, der wollte, daß gebaut würde hinter dem Orte, wo jener Pfeil niederfiel. Und er schoß vor sich hin und hinter sich und es befahl der, der wollte, daß gebaut würde, hinter dem Platze, wo beide Pfeile niederfielen. So wurde das Masǧid auf einem Quadrat errichtet, dessen Höhe von jeder seiner Seiten war, und es wurde erbaut eine gedeckte Halle auf seiner Vorderseite, die keine Seitenflügel und keine Hintergebäude hatte. Und das Quadrat diente zur Versammlung der Leute, damit sie sich nicht drängten. Und also waren die Moscheen, ausgenommen das Masǧid el Harām (sc. Mekka), man pflegte ihm also nicht die Moscheen ähnlich zu machen

als Ehrung für ihre Heiligkeit. — Seine gedeckte Halle war (erbaut) 200 Ellen über den Marmorsäulen, die den Kaisern gehörten, ihr Dach war wie die Dächer der romäischen Kirchen und man errichtete um das Ṣaḥn einen Graben, damit sich nicht jemand beim Baue in ihn herablasse." (At Tabari, Annales [ed. de Goeje] Ser. I, 5 p. 2489.) Hof und Säulenhalle der Moschee blieben in diesem Zustand bis in die Zeiten des ersten Omajjaden Muawija I. (661—680). Dessen Statthalter Sijad unternahm eine „Restaurierung", die wohl einem Neubau gleichzusetzen ist und bediente sich dafür persischer mazdeistischer Bauleute. Er ließ sich von ihnen Pläne vorlegen. „Uno degli architetti gli fece un disegno sul modello degli edifizi eretti dai rei sassanidi, ossia un vasto colonnato con tetto e chiuso ai lati." (Vgl. Annali del Islam III, § 47, S. 857). Über die endgültige Form dieser zweiten Moschee von Kūfa gelangt man aus den widersprechenden Berichten zu keinem befriedigenden Schluß. In el-Madāᶜin dagegen, der alten Doppelstadt Seleukeia-Ktesiphon, benützten die arabischen Eroberer anfangs den Iwān (die Halle) des Weißen Schlosses als Versammlungsraum für das Freitaggebet, ohne sich übrigens von den bildlichen Darstellungen von Menschen und Tieren stören zu lassen. Solche Ausnahmen sollen uns indessen nicht beirren. Der Bericht der ersten Moschee von Kūfa vom Jahre 17 d. H. (638) unterscheidet deutlich einen quadratischen Platz mit einer gedeckten Halle an seiner Vorderseite (Qiblaseite), so daß sich die Soldaten auf diesem freien Platz ohne Drängen aufstellen konnten. Somit ist für den ᶜIrāq schon in voromajjadischer Zeit der Typus der künftigen Hofmoschee in seinen zwei wesentlichen Teilen vorhanden. Unter Sijad aber scheinen Platz und Halle durch eine Mauer zu einem architektonischen Ganzen verbunden zu sein.

Anders als im ᶜIrāq, das z. T. erst die Araber besiedelten, verlief die Entwicklung in Syrien mit seinen alten Städten und Steinbauten. Dort fand sich der spartanisch einfache ᶜOmar mit der Besetzung der eroberten Städte durch seine Truppen ab und die Folge davon war die Verwandlung der Kirchen in Moscheen, oder besten Falles die Teilung derselben zwischen den Christen und Muslims. Die erste Änderung, die in jeder annektierten Kirche gewiß nicht ohne Applomb vorgenommen wurde, war die Umorientierung von Osten nach Süden. Das tiefe Säulenlanghaus wurde so zur seichten Breithalle der Moschee. Wurde die Kirche zwischen Christen und Muslims geteilt, so war nichts selbstverständlicher als eine Abgrenzung des Moscheetraktes durch einen vorgelegten ummauerten Hof, dessen Ost- oder Westmauer quer durch das ehemalige Langhaus gezogen wurde. Diese Abschließung der Moschee war in bikonfessionellen Gegenden im Interesse des religiösen Friedens erste Forderung. So bildete sich der Typus der Hof- und Säulenmoschee in Syrien in ganz natürlicher Weise und es scheint, daß dieser Typus von Syrien aus weitere Kreise zog. Denn derselbe Walîd, der die Omajjadenmoschee in Damaskus gebaut hatte, machte bald darauf die Wallfahrt nach Medîna (709). Dort ließ er die bisher zusammengeflickte Moschee mit Palmstämmen als Stützen niederreißen und den Platz erweitern, um ein völlig neues Gebäude zu errichten. Zu diesem Zwecke erbat er sich, wie Samhûdi erzählt, vom griechischen Kaiser geschickte Arbeiter und Muscheln für die Verzierungen zu senden, was er auch erhielt. Es wurden dann „die Mauern und Säulen der neuen Moschee von gleich großen, behauenen Steinen aufgeführt und mit Gips verbunden, zugleich wurden Verzierungen von Muscheln und Marmor angebracht und das Dach von Palmenholz gebaut und mit Goldfarbe angestrichen." Die Säulen wurden wie in Damaskus mit Bogen verbunden. „Am Ende des Jahres 93 (711/12) war der Bau vollendet und als el Walîd (i. J. 95) wieder zur Wallfahrt nach Medîna kam, ging er in der Moschee umher und betrachtete sie; er rief den ᶜOmar zu sich, welchen Abân ben ᶜOthmân begleitete,

und als er sich genug umgesehen hatte, wandte er sich zu Abân und sagte: Wie sticht doch unser Bau gegen den eurigen ab! (sc. gegen den früheren Bau des Kalifen ᶜOthmân, des Vaters des Abân). Abân erwiderte: Wir hatten im Stil der Moscheen gebaut, ihr baut im Stil der Kirchen." (Vgl. Geschichte der Stadt Medîna. Im Auszuge aus dem Arabischen des Samhûdi von Ferdinand Wüstenfeld, Abh. d. Göttinger Kgl. G. d. Wiss., 9. Bd. 1861). An Stelle der früheren primitiven Moschee mit Palmstämmen hatte Walîd den Medinensern eine monumentale Säulenmoschee hingebaut, im Stile jener, die in Syrien aus den Kirchen entstanden waren. Erst in dieser ausländischen Form also kann die Moschee von Medîna Einfluß auf den weiteren Moscheebau genommen haben.

Muhammed nannte Masdschid einen Ort, der wegen seiner Heiligkeit ein Kultort, also ein „Prosternierungsort" war. Für ihn und seine Gemeinde gab es nur zwei solche heilige Orte, die er als alte Nationalheiligtümer übernahm, Mekka mit der Kaaba und Jerusalem mit dem heiligen Felsen. Nach seinem Tode wurde Medîna mit der aus seinem Haus entstandenen Moschee der dritte heilige Ort des Islam. Die alten Schriftsteller bezeichneten jedoch jede Moschee als Masdschid. Erst im 4. Jahrhundert d. H. begann eine weitere Unterscheidung. Man nannte die Hauptmoschee des Ortes, an der sich die Gläubigen am Freitag (jôm el-dschumᶜa) zum gemeinsamen Gebet versammelten, Masdschid el-Dschumᶜa „die Freitagsmoschee" oder el-Dschâmiᶜ „die Versammelnde", Masdschid el-Dschâmiᶜ „die versammelnde Moschee", kurz „Dschâmi", i. d. Bedeutung Hauptmoschee. Seither wurden als Masdschid kleinere Moscheen bezeichnet. Nur die drei großen Moscheen in Mekka (Abb. 1), Medîna und Jerusalem (el ᶜAqsa) behielten den für sie volkstümlich gewordenen Namen Masdschid in der alten auszeichnenden Bedeutung. Das Mussalla wurde von den Sunniten auch weiterhin vor den Toren der Stadt gebaut und zu Festtagsgebeten oder bei besonderen Anlässen (Pest, Hungersnot) benützt. Es war im Gegensatz zum Masdschid gerätlos und blieb auch in seiner größten architektonischen Entwicklung, die es bei den Sunniten in Persien erreichte, meist ein hoher Iwân ohne Hof. Das im Innern der Stadt stehende Masdschid verdrängte das Mussalla naturgemäß schon aus Bequemlichkeitsrücksichten und damit auch architektonisch. Die Plattform in Basaren, von wo aus zum Gebet gerufen und gebetet wird, wird auch häufig Mussalla genannt. Die Mitteilung über den sabäischen Tempel in Ṣîrwâḥ verdanke ich A. Grohmann, dem Mitherausgeber der Sammlung Ed. Glaser.

Über die ältesten Kultorte Medînas vgl. L. Caetani, Annali dell' Islam I, 432 ff., (Milano 1905) über die Moschee in Kûfa ebenda III, 857 f., leider erweisen sich die Übersetzungen im übrigens grundlegenden Werk Caetanis nicht immer verläßlich, so daß in vielen Fällen auf die arabischen Texte zurückgegriffen werden muß; die Nachrichten über die ᶜAmr-Moschee wurden gesammelt von E. K. Corbett, The history of the Mosque of Amr at old Cairo I. R. A. S. 1890; über die ältesten arabischen Städte vgl. E. Reitemeyer, Die Städtegründungen im Islam, pass.; H. Thiersch, Pharos, Antike Islam und Okzident (Leipzig und Berlin 1909), leitet die Moschee vom antiken Hallenforum ab, wozu v. Berchem beistimmt (ebenda S. 230, Anm. 2). Dagegen propagiert Strzygowski im Artikel Art (Muhammedan) in der Encyclopaedia of Religion and Ethics und in van Berchem-Strzygowski Amida (Heidelberg 1910), S. 326 f., die Moschee in Medîna als einzigen Prototyp der Moschee.

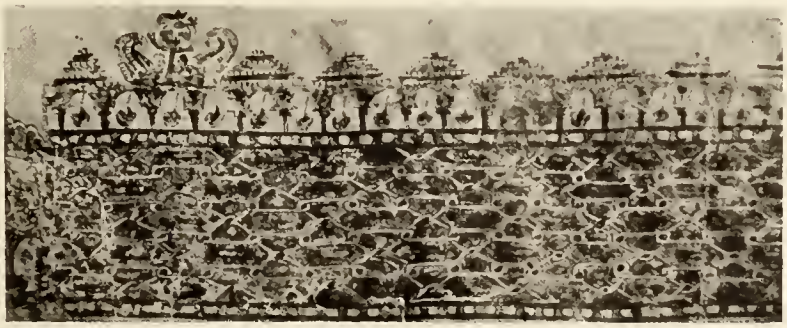


Abb. 5. Zierleiste in einem Kur'ân des 1.—2. Jahrh. d. H.
(Vizekönigl. Bibliothek in Kairo; phot. Diez).

Abb. 6. Damaskus, Südostecke des Hofes nach dem Brande von 1893.

II.

Die Bauten der ᶜOmajjaden.

„Und deshalb war es (sc. das Reich), während das Reich am Anfang seiner Herrschaft beduinisch war, in Sache des Baues auf eine andere Gegend angewiesen."

Ibn Chaldûn: Prolegomena I 342.

Spielte der erste Akt des welterobernden Islam im ᶜIrâq und Ägypten mit dem Kalifat in Medîna, so wurde mit dem Regierungsantritt der ᶜOmajjaden (660 n. Chr.) Syrien der Mittelpunkt der Handlung. War ᶜOmars oberster Regierungsgrundsatz die Wahrung größter Einfachheit und strengster Zucht unter seinen Kriegern, so mußten die ᶜOmajjaden schon mit komplizierteren politischen Maßregeln arbeiten, um sich auf ihrer Höhe zu erhalten. Die Träger ihrer Macht waren die Syrer und es galt Syrien gegen Arabien, Jerusalem gegen Mekka auszuspielen, um den Schein für sich zu erobern. Mekka und Medîna sollten nicht mehr das einzige Ziel der islamischen Pilgerscharen sein, Jerusalem mußte an Anziehungskraft gewinnen. Das war der Antrieb für ᶜAbd el Maliks und Walîds Bautätigkeit in Jerusalem und Damaskus. Hier im alten Kulturland hätten sich die Beduinen mit ihrer patriarchalischen Einfachheit nicht durchsetzen können, mußten vielmehr dort fortfahren, wo ihre Vorgänger, die Byzantiner, aufgehört hatten. Um gegen die Prachtbauten der Christen in Jerusalem ein

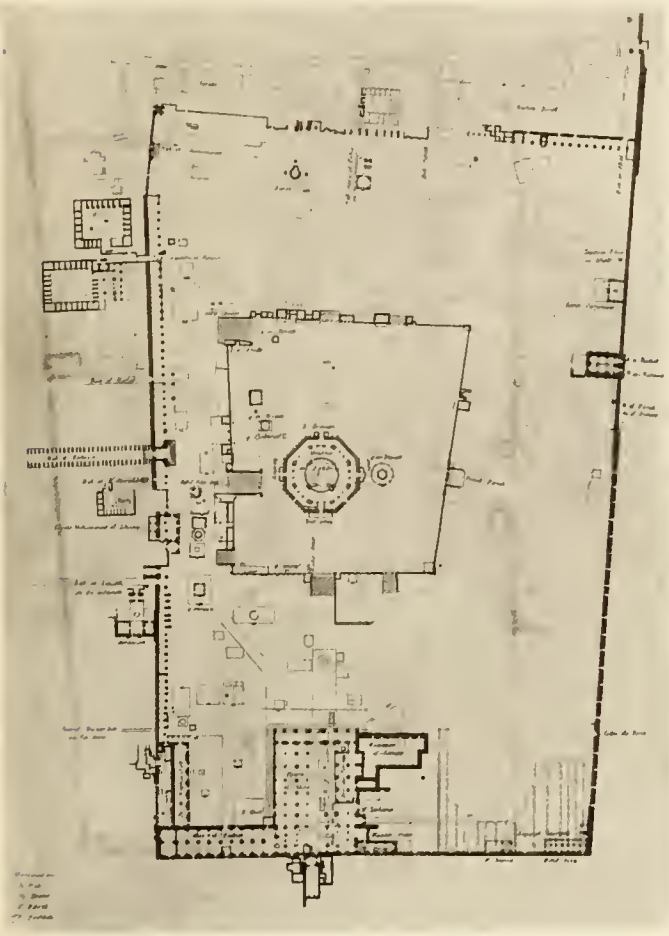


Abb. 7. Jerusalem, Harām esch Scherif: Plan
(nach M. de Vogué, Le Temple de Jerusalem).

Abb. 8. Jerusalem Harām esch Scherif.

Abb. 9. Jerusalem, Felsendom; Schnitt
(nach M. de Vogué, Le Temple de Jerusalem).

Gegengewicht zu schaffen, mußten am Harâm die Qubbet es Sachra, der Felsendom und die Aqsamoschee erstehen, die erstere mit ihrer vergoldeten Kuppel ganz Jerusalem überstrahlend, beide mit ihren Mosaiken mit jeder christlichen Prachtkirche wetteifernd, die Aqsamoschee aber im besonderen mit ihrer Schwester der ʿOmajjadenmoschee in Damaskus.

Der heilige Berg in Jerusalem, auf dem Salomon einst seinen stolzen Tempel erbaut hatte, war seit den ältesten Zeiten ein religiöser Mittelpunkt und Wallfahrtsort semitischer Stämme, insbesondere der Juden. Diesen zuliebe hatte Muhammed die Richtung von Jerusalem als Gebetsrichtung angenommen. Moʿâwijas und ʿAbd el Maliks Versuche, die „Kanzel Muhammeds" aus Medîna nach Syrien zu übertragen, mißglückte; sie hätte auf die Pilger zweifellos eine starke Anziehungskraft ausgeübt. ʿAbd el Malik (685—705) entschloß sich nun, über jenem, seit den ältesten Zeiten geheiligten, sagenreichen Stein, dem über dem Abgrund „schwebenden Fels", nach der jüdischen Sage Grundstein und Achse der Welt, Ausgangspunkt der Schöpfung, nach der islamischen Tradition Ausgangspunkt der Himmelfahrt Muhammeds nach seiner nächtlichen Fahrt von Medîna nach der Masdschid el Aqsa, eben dem heiligen Berg von Jerusalem (Sure 17, 1), einen prächtigen

Abb. 10. Jerusalem, Felsendom und Kettendom.

Kuppelbau zu errichten. In diesem neuen Gewande sollte der Fels am Harâm esch-Scherîf den Syrern die Kaaba in Mekka ersetzen. ᶜAbd el Malik wollte so seine Syrer von der Wallfahrt nach Mekka abhalten, damit sie dort nicht gezwungen wären, seinem Gegenkalifen Ibn ez Zubeir zu huldigen. „Da baute er über den Fels eine Qubba (Kuppel = gr. κύπη), hing an sie Vorhänge von Brokat, setzte Türhüter für sie ein und hielt das Volk an, Prozessionen um ihn anzustellen, wie um die Kaaba. Es blieb dabei während der Zeit der ᶜOmajjaden."

Der Grundriß des Felsendoms (Abb. 7) ist ein regelmäßiges Oktogon von 20,4 m Seitenlänge. Über einem Sockel sind die Mauern durch je sieben kielbogig schließende Nischen gegliedert. Vor die vier den Himmelsrichtungen zugekehrten Wände sind Portalvorbauten gesetzt, davon das südliche Hauptportal mit Säulenportikus. Die inneren vier, bzw. fünf Nischen sind mit Rundbogenfenstern durchbrochen, die durch die Wandverkleidung spitzbogig verblendet sind. Bis zur Höhe der Fensterbänke und zwischen den Fensteröffnungen Marmormosaik. Darüber Fayencenverkleidung. Über dem Gesimse lief ursprünglich (noch 1874 konstatiert) ein rundbogiger Arkadenkranz, dessen Öffnungen später ebenfalls mit Fliesen verkleidet wurden. Ein Schriftfries mit Koransprüchen, weiße Schrift auf blauem Grund, schließt den Unterbau ab. Das Dach steigt schwach gegen den Tambur an. Dieser ist durch die vier Pfeiler des Inneren, die sich als Strebepfeiler bis zum Dachansatz fortsetzen, gebildet. Dazwischen je vier Fenster. Fliesenverkleidung auch hier oben und zweiter krönender Koranschriftfries. Die äußere Kuppelschale wölbt sich im Hufeisenspitzbogen, wodurch ihre volle, wuchtige Wirkung erreicht wird, da der weiteste Umfang etwas oberhalb des Ansatzes zu liegen kommt (Abb. 10). Das Innere besteht aus der kreisförmigen Stützenstellung mit dem heiligen Fels und einer zweiten Stützenstellung im Achteck (Abb. 11). Die vier mit Marmor verkleideten Pfeiler und zwölf älteren Bauten entnommenen Säulen des inneren Kreises sind mit Eisenanker verbunden und tragen auf leicht gespitzten (ursprünglich runden) Bogen Tambur und Kuppel. Die nicht immer zentral eingesetzten Säulen und Pfeiler verbindenden Steinbänke, sowie die nicht völlig konzentrischen und radialen Verkleidungen der Pfeiler und der Säulenbasen erwecken fälschlich den

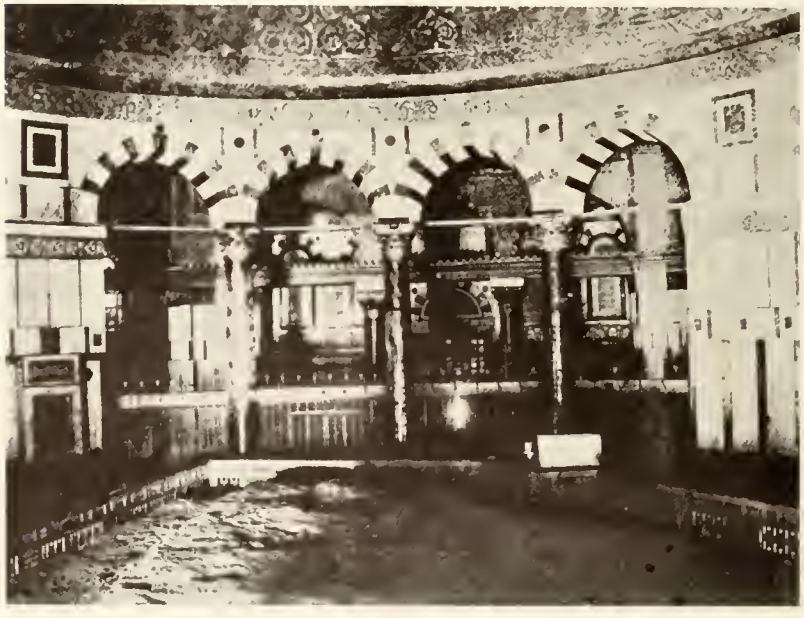


Abb. 11. Jerusalem, Felsendom: Inneres.

Eindruck unregelmäßiger Stützenstellung. Die vier Pfeiler des inneren Stützenkreises stehen jedoch axial mit den acht Eckpfeilern des äußeren Stützenoktogons und bilden mit ihnen verbunden ein Kreuz. Zwischen den acht äußeren Pfeilern stehen je zwei monolithe Säulen mit verschiedenen Kapitälen, älteren Bauten entnommen. Auf den Kapitälen liegen Kämpfer von verschiedenen Höhen, um gleiche Höhe für die Bogenansätze zu erreichen. In dieser Höhe laufen 0,90 m hohe, 0,50 m breite Holzarchitrave, die mit Schnitzereien, Marmorvertäfelung und getriebenen Kupferplatten verkleidet sind. Darüber ein mosaizierter Rundbogenfries. Motive den Zwickelflächen entsprechend Vasen- und Palmettengebilde mit daraus sprießenden Ranken. Über diesem Mosaikschmuck läuft ein kufischer Schriftfries, dessen blauer Grund und goldene Lettern, wie so vieles an diesem Bauwerk und in Jerusalem und Syrien, vor dem Besuch Kaiser Wilhelm. II (1898) übermalt wurde und der neben Koransprüchen die älteste Bauinschrift enthält: „Gebaut hat diese Kuppel der Diener Gottes ᶜAbdallâh al Imâm al Ma'mûn, der Fürst der Gläubigen, im Jahre 72." Da der ᶜAbbaside Ma'mûn erst 198—218 d. H. (813—833) regiert hat, überdies die spätere Einsetzung des Namens an den veränderten Schriftzeichen kenntlich ist, ergibt sich für 72 d. H. (691) in Übereinstimmung mit den anderen arabischen Überlieferungen der ᶜOmajjade ᶜAbd al Malik als Erbauer. Auf diesem achtseitigen Bogenfries ruhen die mit Stuck und Malerei verzierten horizontalen Holzdecken der beiden Umgänge, die äußere niederer als die innere. Die Rundmauer über dem inneren Stützenkreis ist ebenfalls außen bis zur Holzdecke und innen bis zur Kuppel mosaiziert. Der durch einen Karnies in zwei Felder geteilte Tambur ist mit einem aus stilisierten Traubenranken, die aus Vasen sprießen, bestehenden Mosaik ausgestattet. Der Rest einer Inschrift datiert diese Mosaiken 418 d. H. = 1027, sie stammen also von der Restaurierung durch den Imām Zāhir. Die Gitter der 16 Rundbogenfenster des Tambur sind mit buntem Glas ausgelegt, so daß der Raum mit farbig harmonischem Dämmerlicht erfüllt ist. Der Übergang zur Kuppel ist durch einen Arkadenring mit Doppelsäulchen und Dreiblattbogen, deren Öffnungen auf den Raum zwischen den beiden Kuppelschalen gehen, hergestellt.

Die Innenfläche der inneren hölzernen Kuppelschale ist mit reich bemaltem Stuck geschmückt: Ranken und Stiftungsurkunden auf blauem Grund. Die beiden Schalen der 1022 wieder erbauten Kuppel sind durch Sparren miteinander verbunden. Neben dem Südeingang, dem Bāb el Qibla, ist durch eine Nische mit zwei eingebundenen Säulen der Mihrāb gebildet.

Baugeschichte. Der Berg Moria war der Platz des Salomonischen, dann des sog. Herodianischen Tempels, der 70 n. Chr. von den Römern zerstört wurde. An Stelle des jüdischen Heiligtums baute nach dem Bericht des Dio Cassius Hadrian einen Jupitertempel, der neben, jedoch nicht über dem Felsen lag. In byzantinischer Zeit wurde an Stelle des zerstörten Jupitertempels kein Bau aufgeführt, wohl aber dürfte an Stelle der jetzigen Aqsamoschee am Südrand des Tempelberges eine Basilika gestanden haben. Als der zweite Kalife ᶜOmar 638 Jerusalem in Besitz nahm, errichtete er südlich vom Felsen eine primitive Moschee, die der Bischof Arculf, der sie ca. 640 gesehen hat, als ein viereckiges Bethaus, quam subrectis tabulis et magnis trabibus super quasdam ruinarum reliquias vili fabricati sunt opere, das 3000 Beter fassen konnte. Von dieser primitiven, südlich vom hl. Felsen errichteten hölzernen Halle vererbte sich der Name ᶜOmarmoschee auf den Felsendom, den erst der ᶜOmajjade ᶜAbd el Malik errichtete. Er beschränkte sich jedoch nicht darauf, sondern plante den Ausbau des ganzen Tempelplatzes, der nunmehr den Namen el Harām-esch-Scherīf, d. i. der umfriedete Platz, der geehrte, kurz Harām, bekam. Es wird erzählt, daß er zu diesem Zweck Werkmeister aus seinem ganzen Gebiet versammelte und ihnen befahl, den Plan zu entwerfen. Als Felsendom und Aqsamoschee vollendet waren, ließ er die von der ausgesetzten Bausumme noch erübrigten 100000 Dinare einschmelzen und die Kuppel vergolden. Nach Eutychius verwendete Walīd eine vergoldete Kuppel von einer Baalbeker Kirche für den Felsendom. Der Bau dauerte von 66 oder 69 bis 71 d. H. Man wollte aus der oben (S. 14) erwähnten Notiz Jaᶜqūbis schließen, der Felsendom sei ursprünglich eine offene Kuppelhalle wie der danebenstehende kleine Kettendom gewesen, und erst der ᶜAbbaside Ma'mūn hätte die Mauern ringsum errichtet. Dem widersprechen jedoch die Koraninschriften auf der bronzenen Nord- und Osttüre, die als Inschriften ᶜAbd el Maliks erkannt wurden, während Ma'mūn wie im Innern auch hier die letzten historischen Zeilen entfernen und seinen Namen daruntersetzen ließ. Mamūn war 831 in Jerusalem. 1016 stürzte die Kuppel ein und wurde 1022 durch die heutige ersetzt. 1099 nahmen die Kreuzfahrer Jerusalem ein und der Felsendom wurde christlich, der Fels mit Marmorplatten verdeckt, da man Stücke davon als Reliquien mitnahm. Die Mosaiken wurden z. T. im christlichen Sinn erneuert. 1187 entriß Saladin Jerusalem bis auf ein kurzes Intermezzo im Jahre 1244 für immer der christlichen Herrschaft. Der Felsendom wurde wieder von allen christlichen Zeichen und Bildern gereinigt. Damals scheint die Kuppel den heutigen Schmuck bekommen zu haben und die Mosaiken des Tambur wurden stark restauriert. Eine

eingreifende Restaurierung des Heiligtums nahm nach der Eroberung Jerusalems durch die Osmanen Suleimān (1522—1566) vor. Der obere Teil der Außenwände bekam jetzt statt des bisherigen Mosaikschmucks den hellblauen Belag mit Fayenceplatten; im Innern wurde die Marmorverkleidung vielfach erneuert, die Bogen der inneren Stützenreihe wahrscheinlich in ihre jetzige Verkleidung gebracht, die Fenster erneuert, wie aus einer Umschrift aus dem Jahre 1528 hervorgeht. Der Felsendom erhielt damals seine heutige Gestalt.

Der neben dem Felsendom stehende kleine Kettendom (Qubbet es-Silsile) dürfte ungefähr gleichzeitig mit dem Felsendom entstanden sein und besteht ebenfalls aus zwei konzentrierten Säulenringen, deren innerer ein regelmäßiges Sechseck, der äußere ein Elfeck bildet. Die durch Holzanker und Rundbogen verbundenen Säulen samt ihren verschiedenartigen Kapitellen entstammen älteren Bauten. Die Fayencenbekleidung des Oberbaues stammt von Suleimān, 1561.

Die Qubbet es Sachra reiht sich als Kuppelrotunde an ihre berühmten christlichen Vorgänger in Jerusalem. Diese, die Grabes-, Auferstehungs- und Himmelfahrtskirche, waren nach der Brandlegung durch die Perser unter Chosroes II. im Jahre 614 eben erst wieder neu aufgebaut worden. Wir wissen zwar nicht, ob ihre innere Ausstattung technisch und ornamental dem Inneren des Felsendomes glich (die heiligen Gestalten mußten natürlich wegfallen). Wohl aber wissen wir, daß diese Bauten Holzkuppeln erhielten, wie denn die Holzkuppel auch für andere syrische Kirchen des 6. Jahrhunderts, die Kathedrale in Bosra und die Georgskirche in Esra bezeugt sind (Vgl. Rivoira, Le Origini della Architettura Lombarda II. 16 f.). Wenn also im Bau des Felsendomes die bisher sonst in Syrien gewohnte technische Exaktheit fehlt, so dürfte dies weniger als arabisch-islamischer Einschlag, sondern als Beispiel des Verfalles der syrischen Bautechnik zu erklären sein, der gerade in Jerusalem eine natürliche Folge der auf die persische Verwüstung folgende fieberhafte Bautätigkeit des Patriarchen Modestus gewesen sein muß. Rasche Bauführung mit Erzielung möglichster äußerer Pracht waren die zwei Haupterfordernisse, die nun auch die islamischen Fürsten an ihre Baumeister stellten, und diese Faktoren mußten solche Resultate zeitigen.

Gleichzeitig mit dem Felsendom wurde das Dschâmiᶜ el Aqsa, soweit wir noch sehen können, im gleichen Geist wie jener, d. h. mit möglichster Ausnützung des noch stehenden Teiles der Justinianischen Marienkirche und des vorhandenen Säulenmaterials gebaut. Der Plan von de Vogüé zeigt die verschiedenen Bauabschnitte (Abb. 12). Demnach war der älteste arabische Bau eine dreischiffige Säulenhalle, diesmal mit dem Mihrâb in der Längsachse nach Süden orientiert. Später kam der Transept mit der Kuppel dazu, endlich vier Seitenschiffe. Der Hof lag immer an der Westseite.

Die Schicksale und Bauperioden des Dschāmiᶜ el Aqsa folgend. Der Bau des ᶜAbd el Malik war 702 n. Chr. vollendet. Er erlitt 748 und 755 durch Erdbeben schwere Beschädigungen und war 770 n. Chr. in Ruinen, wurde jedoch vom ᶜAbbasiden el Mahdi wieder aufgebaut und wahrscheinlich mit der Kuppel bekrönt (771—80). Dann wieder restauriert unter Ma'mūn (ca. 831). Die Kreuzfahrer verwandelten die Moschee in einen Palast. Saladin gab dem Bau wieder seine frühere Bestimmung und verschönerte ihn durch die Mosaiken im Tambur, durch Verkleidung des Mihrāb mit Marmor und Aufstellung des noch bestehenden schönen Mimbar (Kanzel) aus Aleppo (1583 d. H. = 1187). Im Jahre 1236 wurde die Vorhalle von Melik-el Muᶜazzamᶜ Īsā erbaut. Der mittlere Bogen ist durch die französische Gotik beeinflußt (Abb. 13). Restaurierungen wurden noch öfters vorgenommen u. a. von Sultan Bejbars 1270, und Qalaûn ca. 1330. Durch die Übertünchungen im Jahre 1898 büßte diese Moschee mehr als andere Bauten von ihrer einstigen Schönheit ein. Die Moschee ist vielleicht an der Stelle der Justinianischen Marienkirche erbaut, von der das basilikale Schema und z. T. das Säulenmaterial übernommen ist. In ihrer heutigen Gestalt als siebenschiffiger Bau mit Anbauten wurde sie allmählich zusammengeflickt. Die mittels schweren Balken verbundenen verkürzten Säulen, deren einige nachgemachte Korbkapitelle aus Stuck tragen (!), wirken ebenso plump, wie die agglommerierten Pfeiler mit ihren rohen Stützen. Trotzdem muß der Inneneindruck vor der neuesten Übertünchung pittoresk gewesen sein und das merkwürdige Raumgefüge verfehlt auch heute nicht seinen Eindruck. Die Beschreibungen der einstigen Aqsamoschee durch Muqaddasi (ca. 985 n. Chr.) und Nasiri Chosrau (ca. 1040) beweisen uns, daß der ursprüngliche Bau ganz anders aussah als der heutige. Er bestand aus einem südlich orientierten oblongen

Das Talismantor in Baghdâd v. J. 1221

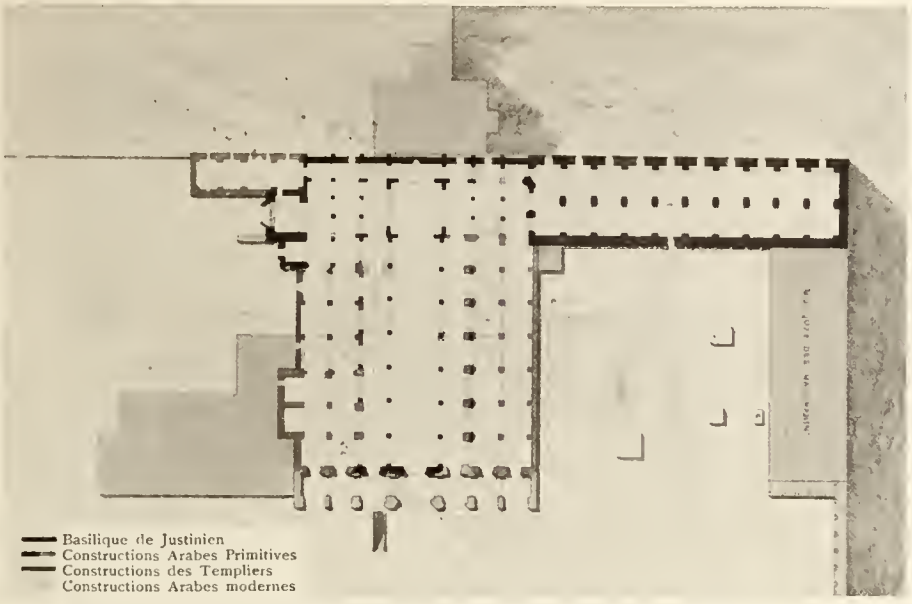


Abb. 12. Grundriß des Dschamiᶜ el Aqsa in Jerusalem
(nach M. de Vogué, Le Temple de Jerusalem).

geschlossenen Saalbau mit 280 Säulen, die mit geschnitzten Holzranken und mit Bogen verbunden waren. Die hölzerne Decke war reich geziert. Über der von 16 Säulen getragenen Maqssūra (den für den Kalifen und die Vorbeter abgesonderten Raum vor dem Mihrāb) erhob sich die Kuppel, gleich dem Mihrāb mit Mosaiken geschmückt. Fünfzehn Tore, zehn an der westlichen Langseite, fünf an der nördlichen Schmalseite, vermittelten ins Freie. An diesen beiden Seiten liefen außen Säulengalerien. Die Langseite lag an einem offenen Hof. So nach der Beschreibung von Nasiri Chosrau. Die Aqsamoschee hatte demnach ungefähr den gleichen Typus wie die ᶜOmajjadenmoschee in Damaskus, die sie nach Muqaddasi an Schönheit übertroffen haben soll. Die wichtigsten Etappen sind also: 1) der Bau ᶜAbd el Maliks, vollendet 702. 2) Nach dessen teilweiser Zerstörung 746 oder 755 durch Erdbeben der Neubau El Mahdis, ca. 775—785, um den alten noch stehen gebliebenen Kernbau, an dessen Säulen er mit Pfeilern anschloß, etwas kleiner als der erste Bau. Dieser beschrieben von den genannten Reisenden. 3) Der Umbau durch die Kreuzfahrer. 4) Die Restaurierung durch Saladin, 1187.

Abb. 13. Jerusalem, Harām esch Scherif: Dschāmiᶜ el Aqsa.

Abb. 14. Jerusalem, Dschâmiᶜ el Aqsa: Innenansicht.

Ein auffallender Bauteil des Dschâmiᶜ el Aqsa ist der Transept, der den Langschiffbau in seinem südlichen Teil durchschneidet und die Kuppel bedingt. Der Raum unter der Kuppel war als Maqssûra vor dem Mihrâb eingegrenzt. Dieser Transept ist ein gemeinsames Bauglied der syrischen und nordmesopotamischen Hauptmoscheen, durchschneidet jedoch die Stützenhalle stets in der Mitte. So in Damaskus, Bosra (ᶜOmarmoschee), Harrân, Amida. Außerhalb dieses Gebietes in Kairo (Moschee Zâhir Beibars) und Kairuân (Sidi Oqba) bleibt der Transept in den Stützenhallenmoscheen die Ausnahme, häufiger findet man nur die Kuppel über der Maqssûra vor dem Mihrâb. In den Iwânmoscheen Persiens und Indiens aber ist das Kulminieren des Zentrums der Hallen das charakteristische Hauptglied des baulichen Systems. Erklärbar ist die Durchkreuzung der ursprünglich gleichmäßigen Stützenhalle durch einen Transept, ihre dadurch erfolgte Teilung, die Hervorhebung

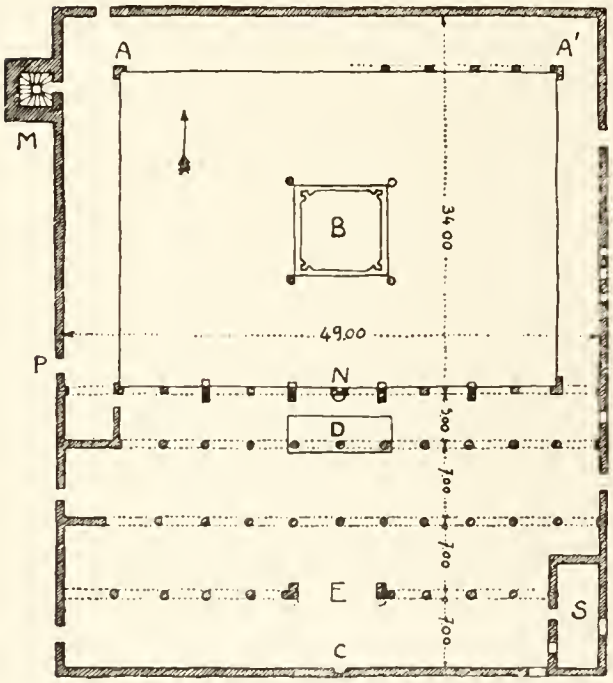


Abb. 15. Plan der großen Moschee von Baalbek
(nach M. v. Berchem).

Abb. 16. Moschee in Baalbek
(nach Aufnahme von M. v. Berchem).

eines Haupttraktes, der meist durch eine oder mehrere Kuppeln gekrönt und dessen Raum z. T. als Maqssûra eingegrenzt wurde, nicht durch einzelne außerhalb des Kreises stehende Vorbilder, sondern nur aus einem Geist heraus, der sich in großen architektonischen Komplexen ganz allgemein durchsetzt. Es ist das Verlangen der architektonischen Überordnung jenes Teiles der Hauptmoschee, in dem der Kalife oder jeweilige Fürst am Freitag, umgeben von den Gläubigen, aber von ihnen nicht nur durch das Gitter der Maqssûra, sondern auch architektonisch abgesondert, isoliert, das Freitagsgebet vorbetet. Die Maqssûra wurde zur persönlichen Sicherheit schon vom Kalifen ᶜOthman in die Moschee von Medîna eingebaut. (Der Brauch hat sich in noch verstärkter Isolierung im allfreitaglichen Selamlik in Konstantinopel erhalten.) Die Distanz zwischen Fürst und Volk, die in der architektonischen Gliederung des orientalischen Palastes eine geradezu klassische Objektivierung gefunden hat, kam in diesen syrisch-nordmesopotamischen Moscheen in der Form des Transepts zum Ausdruck. Der Ursprung dieser Gliederung, die sich hofseitig durch ein breites Mitteljoch ausdrückte, ist in der hellenistisch christlichen Architektur zu suchen, wo er in mannigfacher Art in Sakral- und Profanbauten vorgebildet war. Neben diesen Hauptmoscheen entstanden in Syrien eine Reihe kleinerer, die teils aus christlichen Kirchen, vereinzelt aus antiken Tempeln umgebaut (Aleppo, Hamâ (Abb. 17), Homs, Baalbek? (Grundriß Abb. 15 und Abb. 16), Tripolis?, el Umtaieh u. a.), teils aus vorrätigem christlichen Säulenmaterial neu gebaut wurden (Ramle, Qossêr el Hallabât, Bosra). Einige dieser Moscheen dürften voromajjadische Gründungen sein, sicherlich die ᶜOmarmoschee in Bosra. Alle diese Moscheen,

Abb. 17. Hamâ, Hof der großen Moschee
(nach Aufnahme von M. Frhr. v. Oppenheim).

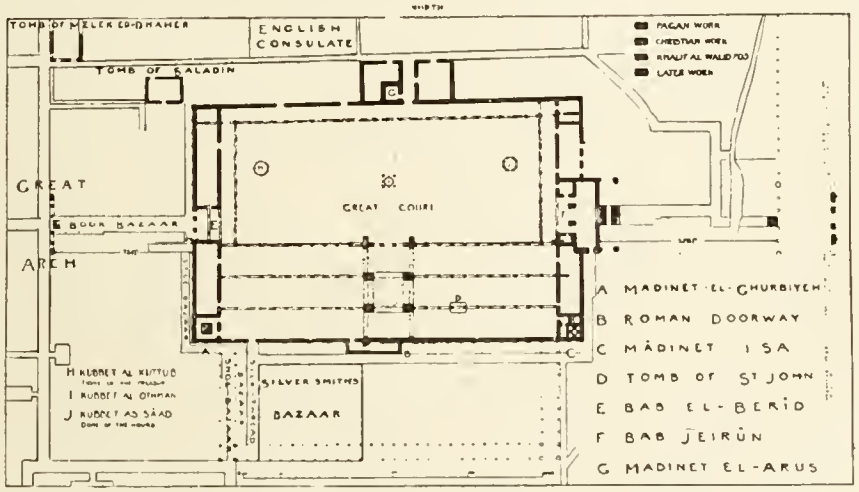


Abb. 18. Plan der ᶜOmajjadenmoschee in Damaskus mit den östlichen und westlichen Propyläen des römischen Tempelbezirks
(nach R. Phené Spiers).

Abb. 19. Damaskus, ʿOmajjadenmoschee, heutiger Zustand
(nach Aufnahme von M. Frhr. v. Oppenheim).

außer Qossêr el Hallabât, haben den gleichen Typus des Hofes mit umlaufenden Hallen, davon zwei und mehrere an der Qiblaseite ohne Transept. Der Ausbau dieser Hallen variiert jedoch, durch Lokaltradition und das vorhandene Material (z. B. christliche Kirchenschiffe) bestimmt. Die Hallen sind meist überspitzbogigen Jochen gewölbt, bekommen aber trotzdem Giebeldächer und damit, sowie mit ihren geschlossenen Hoffassaden, denen nur ausnahmsweise ein Laubengang vorgesetzt war (el ʿAqsa, Qossêr el Hallabât), ein dem rauheren Klima entsprechendes, westlich-nordisches Gepräge. Doch wurde das Giebeldach durch fremde Architekten bis Kûfa gebracht, wie die obige Beschreibung beweist (vgl. S. 10). Die Verwendung älterer Bauten und älteren Materials, das Umbauen solcher und Einbauen in solche ist durchaus nicht spezifisch ʿomajjadisch, sondern wurde auch von den Christen der frühen Zeit mit Vorliebe und Geschick geübt, wofür die in die Bibliotheksräume des Augustustempels am Forum Romanum eingebaute älteste Marienkirche Roms, Santa Maria antiqua, San Cosma e Damiano und viele andere Beispiele zu nennen wären (vgl. Wulff, A. K. 209 u. 239 ff.). Da wie dort waren die Unregelmäßigkeiten in den Plananlagen, ja oft ganz einzigartige Variationen und Kombinationen die Folge: die architektonische Objektivierung des Wechsels zweier gesellschaftlicher und kultureller Epochen.

Die ʿOmajjadenmoschee in Damaskus (vgl. Grundriß, Abb. 18, 6 und 19) entstand aus dem Umbau der von Theodosius aus dem Säulenmaterial des antoninischen Jupitertempels an dessen Standort erbauten Johanneskirche, die 379 n. Chr. eingeweiht, später von Arcadius restauriert wurde. Nach der Eroberung von Damaskus 634 n. Chr. durch die Moslims bauten diese erst eine bescheidene eigene Moschee, bis Walîd 705 n. Chr. den Christen die Kirche wegnahm und mit Benutzung des vorhandenen Materials der Kirche und der Südmauer mit den daranstoßenden Portikus des früheren Tempels die Moschee als dreischiffige Säulenhalle mit Pfeilerarkaden darüber, Transept und Holzdach baute. Dazu fügte er den Hof mit dem nördlichen Minaret. Die Kuppel aus Stein wurde erst später eingebaut, wahrscheinlich auf Betreiben der herbeigerufenen byzantinischen Mosaizisten. Die Ecken der mittleren Transepthalle wurden mittels Rundnischen, wie sie an christlich syrischen Bauten, aber auch in den ersten Moscheen in Konstantinopel vorkommen, für das Kuppelrund gewonnen. Über die innere Ausstattung erfahren wir von Muqaddasi (ca. 985 n. Chr.), daß die Wände mit Marmorintarsia, darüber bis zur Decke mit Mosaik geschmückt waren. Städte und Bäume

Abb. 20. ᶜOmajjadenmoschee in Damaskus: Innenansicht nach dem Brande von 1893 (nach Aufnahme von M. v. Berchem).

Abb. 21. Ramle. Minaret.

aller Art waren dargestellt. Die Kapitelle der Säulen waren vergoldet. Handwerker aus Persien, Indien, Westafrika und Byzanz arbeiteten an der inneren Ausstattung. Die erste aus Stein (?) gebaute Kuppel Walîds stürzte wahrscheinlich 1069 beim ersten Brand ein. Während der ᶜAbbasidenzeit erhielt der Transept drei Kuppeln, eine mittlere doppelschalige aus Holz, die hoch emporragte, wahrscheinlich auf hölzernem Tambur, dann zwei kleine aus Stuck, die nicht über das Dach ragten. Sie waren im abbasidischen Geschmack verziert mit bemaltem Stuck. Nach dem zweiten Brand 1400, während der Eroberung der Stadt durch Tamerlan, entstand eine dritte, nun wieder steinerne Kuppel, die den letzten Brand von 1893 überdauert hat (Abb. 20). Der Brand von 1893 ließ nur die Mauern und geringe Reste ehemaligen Belages stehen, so daß die heutige Moschee in ihrer Anlage zwar alt, in ihrer Ausstattung völlig neu ist.

In Syrien ist auch der Ursprung einer der charakteristischen Erscheinungsformen der islamischen Baukunst zu suchen, des Minarets. War der Turmbau mit seinen verschiedenen Zwecken, als Wachtturm, Wohnturm, Grabturm eine in Asien seit ältesten Zeiten bekannte und verbreitete Bauform, so wurde er sicherlich in Syrien zum erstenmal den islamischen Kultbauten als Warte für den Muedsin, den Gebetsrufer, angegliedert oder richtiger eingebunden. Durch die zahlreichen Türme, die im steinreichen Syrien zu den genannten verschiedenen Zwecken, besonders aber auch als Kirchentürme bestanden, war dieses Land zur Heranziehung dieser stolzen Bauform auch für die islamische Architektur vorausbestimmt. War erst seine kultliche Verwendung gefunden — und hier war zum guten Teil der Wunsch der Vater des Gedankens — so war seine glänzende Laufbahn gesichert. Man wird nicht fehlgehen, wenn man auch hier die Konkurrenz mit dem christlichen Kultbau als einen wichtigen Zeugungsfaktor annimmt. Die Haurânstadt Bosra (Abb. 22) war reich an Türmen, als sie von den Muslims erobert wurde. Und die schon erwähnte ᶜOmarmoschee dürfte in ihrem inschriftlich als der Zeit des ᶜOmar angehörenden Turm das erste Minaret besitzen. Ein zweites Minaret dieses Ortes (Dêr el Muslim) stammt ebenfalls aus der frühesten, zwei andere aus späterer Zeit. In Ramle steht der freilich 1318 umgebaute Turm als letztes Wahrzeichen der einstigen ᶜomajjadischen Moschee (Abb. 21). In Dasmaskus waren die zwei südlichen, die Moschee flankierenden, inzwischen erneuten Türme wahrscheinlich christlich, das Minaret über dem Nord-

Abb. 22. Bosra, große Moschee von Osten
(nach Aufnahme v. Brünnow).

tor ein Neubau Walîds. Die Flankierungstürme waren schon im antiken Peribolos, an den die Kirche und dann die Moschee angebaut wurden, substruiert, flankierende Ecktürme ein schon in hellenistischer Zeit aus dem Osten übernommenes Baurequisit für repräsentative Bauten, das die islamische Baukunst hier durch Vermittlung, in Persien direkt übernahm und das auch seinen Weg nach Kairo fand (Moschee el Hâkim). Die herrschende Form des syrischen Minarets ist die viereckige, polygone und Rundformen kommen erst in späterer Zeit vor.

Das Wort Minaret ist eine Italienisierung des arabischen Wortes menāra d. i. Ort, wo (Feuer) Licht brennt, Leuchte, Leuchtturm. Es ist wahrscheinlich, daß der Pharos von Alexandrien den Arabern so imponiert hat, daß sich dieses Wort für Türme einbürgerte.

Das Quellenmaterial über die ᶜomajjadischen Bauten in Syrien ist von Guy Le Strange Palestine under the Muslims zusammengestellt. Die Bauten am Harām in Jerusalem hat Melchior de Vogüé im Prachtwerk Le Temple de Jerusalem (Paris 1864) eingehend behandelt. Über den Felsendom vgl. ferner: Richard Hartmann, Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte (Straßburg, Heitz 1909); Herzfeld, Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta-Problem in C. H. Beckers Zeitschrift, Der Islam I, und Die Qubbat al-Sakhra, ein Denkmal frühislamischer Baukunst (Islam II); dagegen J. Strzygowski, Felsendom und ᶜAqsamoschee und dess. Ornamente altarabischer Grabsteine (Islam II); M. v. Berchem, Inscriptions Arabes de Syrie (Extrait des Mémoires de l'Institut Egyptien, Caire 1897), p. 8 ff. Eine zusammenfassende Bearbeitung der Denkmäler und Inschriften wird von Sobernheim und Herzfeld vorbereitet im Corpus Inscriptionum Arabicarum: Syrien. Über die ᶜOmajjadenmoschee vgl. R. Phene Spiers, The great Mosque ot the Omeiyades, Damascus im Journal of the Royal Institute of British Architects III. Ser. Vol. IV; wieder abgedruckt in dess. Verf., Architecture East and West (London, Batsford 1905). Die syrischen Provinzmoscheen behandelt M. v. Berchem in Voyage en Syrie (Mémoires p. p. l. M. de l'Institut Fr. d'Archéologie Orient. du Caire, Le Caire 1914, 2 Bde mit E. Fatio); für die nordmesop. Moscheen vgl. Berchem-Strzygowski Amida (Heidelberg 1910). Die Geschichte des Minarets ist eingehend monographisch behandelt in H. Thiersch Pharos, Antike, Islam und Okzident (Leipzig, Teubner 1909).

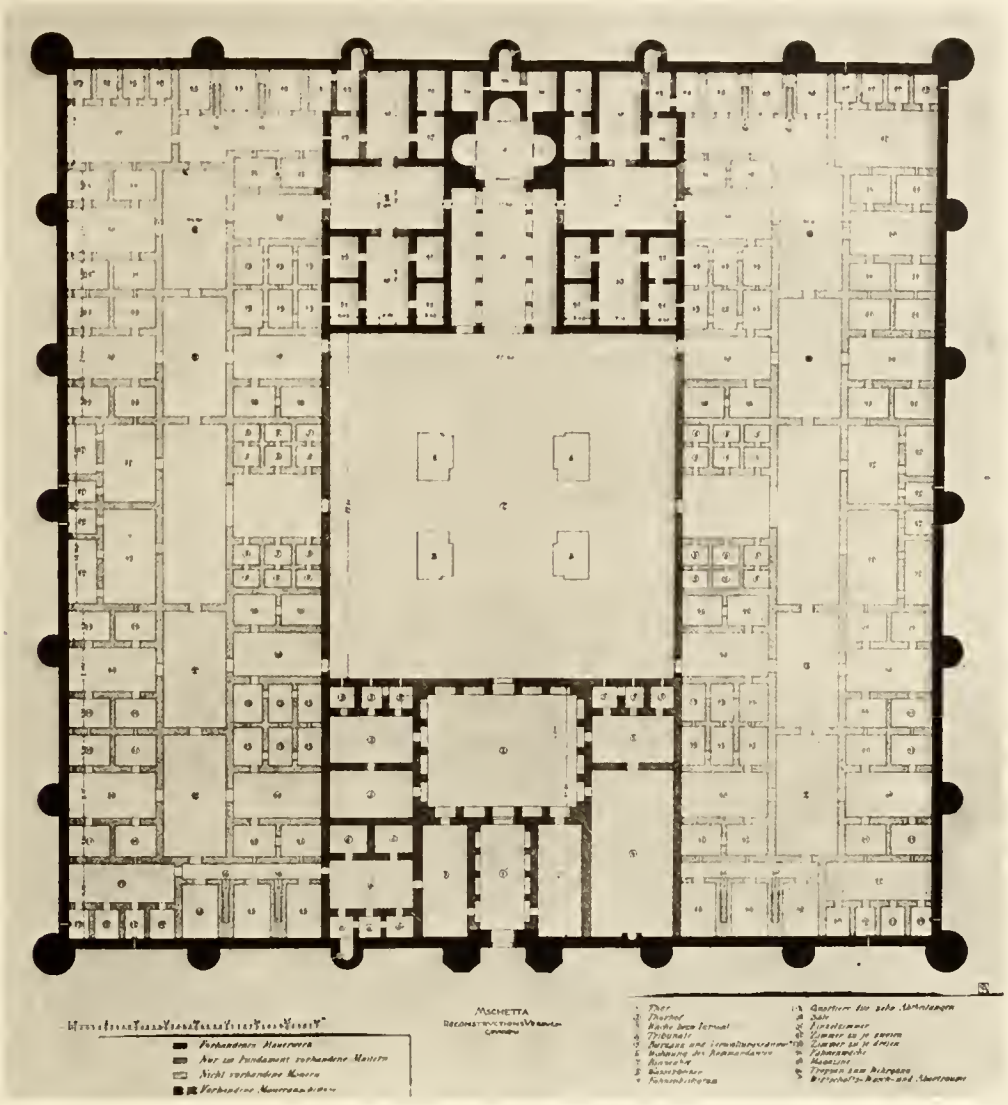


Abb. 23. Mschatta, Rekonstruktionsversuch von B. Schulz
(nach Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml., 25. Bd.).

III.
Bâdia und Hîra.

Hätten sich die ᶜomajjadischen Kalifen auf Damaskus als Residenz beschränkt, so könnten wir uns von der Art ihrer Paläste und Villen keine Vorstellung machen, denn erhalten ist von der einstigen Kalifenpracht in Damaskus schon seit Jahrhunderten keine Spur mehr, und auch die literarischen Quellen geben uns keine zureichenden Beschreibungen der ᶜOmajjadenpaläste in Damaskus oder Ramle, wo Suleimân residierte. Wir wissen jedoch aus verschiedenen zeitgenössischen Berichten, daß die Kalifen mit Vorliebe Wüstenschlösser im Ostjordanland, sei es in Moab, in der Belka oder östlicher als zeitweiligen Aufenthalt bezogen, ja daß manche von ihnen draußen in der Wüste bei befreundeten Beduinen aufwuchsen und nie viel Geschmack am Stadtleben finden konnten. Diese Schlösser wurden in Wâdis erbaut, in welchen zur Regenzeit das Wasser zusammenfloß und Vegetation erzeugte, auch in künstlichen Vertiefungen

Abb. 24. Qussejr ʿAmra von Nordwesten
(nach Musil, Qussejr ʿAmra I).

aufgefangen und durch Staudämme aufgehalten wurde. Quellen oder perennierendes Wasser bilden in diesen Gegenden die seltene Ausnahme. Fast alle im Ostjordanlande wieder entdeckten Schlösser liegen in Ruinen und von keinem dieser (außer dem terminus ante in el-Charâni vgl. S. 28) kündet irgendeine Inschrift die Zeit der Entstehung oder den Namen des Erbauers. Nur das südlich vom Haurân im Wâdi el Butum in der Steppe liegende Jagdschlößchen Qussejr ʿAmra ist eine doppelte Ausnahme. Fast intakt — soweit Intaktheit im Bereich der Möglichkeit liegt — und als ʿomajjadisch durch Bilder und Inschrift zweifellos festgestellt, müssen wir dieses Schlößchen als ein unschätzbares Zeugnis vom Stande der Kultur und Kunst zur Zeit der ʿOmajjaden würdigen. Die im Rahmen der syrischen Steinbauten für diese Zeit zuerst überraschende Raumgestaltung, Formen-, Gewölbe- und Kuppelräume, erklärt sich am besten als Übersetzung von im mesopotamischen Ziegelbau typischen Raumformen. Die Moschee von Qossêr Hallabât ist in Syrien meines Wissens der einzige ungefähr gleichzeitige, mit ʿAmra vergleichbare Bau: Beide haben eine Dreitonnenhalle, von welcher die stützenlose in ʿAmra allerdings kühner gebaut ist als die Moschee. Die malerische Ausschmückung von ʿAmra zeigt uns, wie lange die hellenistische Tradition in Tätigkeit geblieben ist und zu welch geistreich-anmutigen Schöpfungen sie am Anfang des 8. Jahrhunderts noch fähig war. Der malerische Zyklus von ʿAmra ist die letzte große Schöpfung profaner Natur, die uns die hellenistische Kunst hinterlassen hat. Die heitere Sinnlichkeit der Antike flackert hier noch ein letztesmal auf.

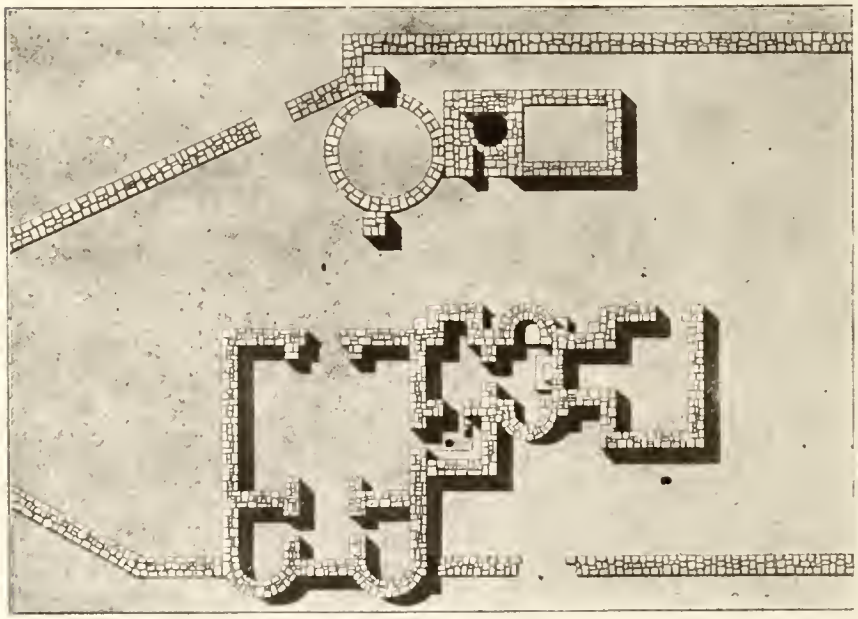


Abb. 25. Qussejr ʿAmra, Grundriß, Schnitt beim Fundament
(nach Musil, Qussejr ʿAmra II).

Das von A. Musil 1898 entdeckte, 1900 und 1901 (mit dem Maler A. L. Mielich) aufgenommene ʿOmajjadenschlößchen Qussejr ʿAmra („Kleines Kastell ʿAmra") liegt östlich vom Nordende des Toten Meeres in der Wüste. Der aus rötlichem Kalkstein errichtete Bau besteht aus einem Hauptsaal, der mit drei auf zwei Halbkreisgurten ruhenden Tonnen gedeckt ist und sich gegenüber dem Haupteingang in eine niederere tonnengewölbte Nische vertieft, die von zwei ebenfalls in der Tonne gewölbten,

Abb. 26. Qussejr ᶜAmra, perspektivische Ansicht im Querschnitt
(nach Musil, Qussejr ᶜAmra II).

Abb. 27. Qussejr ᶜAmra, Wandgemälde an der Westwand des Hauptraumes
(nach Musil, Qussejr ᶜAmra II).

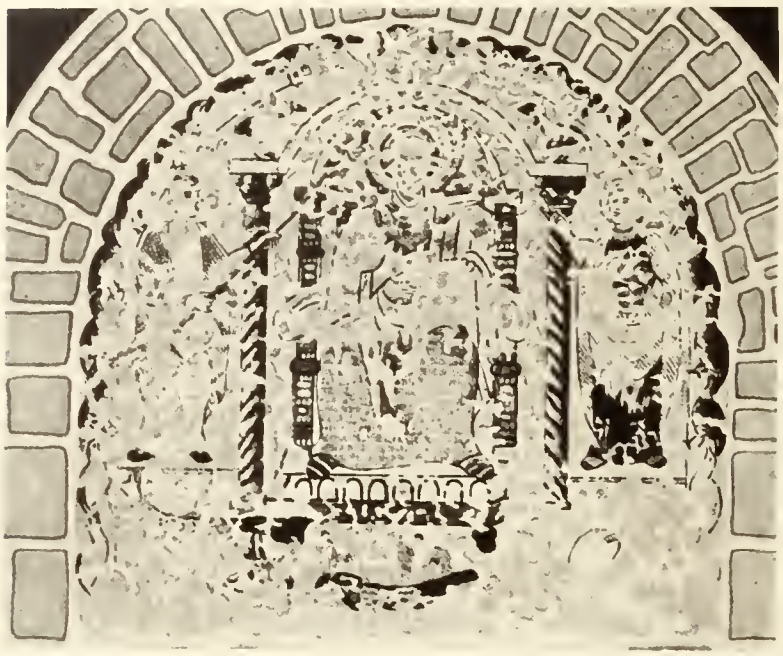


Abb. 28. Qussejr ᶜAmra, Hauptraum, Stirnwand der Nische: Der thronende Kalife (nach Musil, Qussejr ᶜAmra II).

apsidenförmig geschlossenen Seitenkammern flankiert ist (vgl. Grundriß, Abb. 25 und Schnitt Abb. 26). Sechs kleine Fenster in den Stirnwänden der Tonnen belichten den Raum. An den Hauptsaal schließen östlich drei kleine Räume an. Das erste Gemach ist rechteckig und tonnengedeckt und besitzt eine an der Südost- und Nordwand umlaufende Bank. Unter der südlichen Bank befindet sich im Boden ein Abflußloch. Das anschließende zweite Gemach ist ein Quadrat mit Kreuzgewölbe und vertieft sich in eine rechteckige Nische mit kleinem Fenster. Der dritte Raum ist auch ein Quadrat, das mit einer Pendentifkuppel überwölbt ist. Die Kuppel ist von vier Fenstern durchbrochen. Zwei halbrunde Nischen haben podestartig erhöhte Böden und an der Ostwand bilden zwei Stufen eine Bank. In den beiden letztgenannten Gemächern springt der untere Teil der Wände in einer Höhe von 2,33 m über dem Fußboden rings um 10 cm hinter dem oberen bemalten Grund zurück. In den vier Mauerecken münden vertikal aufsteigende Wasserrohre aus Ton. Der jetzt durch eine Mauer getrennte anschließende, auf einer Tonne ruhende Raum ist tonnengewölbt und stellte die Verbindung mit dem ungedeckten, ursprünglich wohl mit einer Holzdecke versehenen Vorraum her. Die beschriebenen Gemächer außer dem großen Saal bilden zusammen eine Badeanlage, wie sie in Syrien typisch war. Musil fand in Moab mehrere ganz ähnliche, meist el Bir (der Brunnen) genannte Bäder. Allen diesen Anlagen gemeinsam sind die Räume, von denen der erste eine Kuppel, der zweite ein Kreuzgewölbe, der dritte eine Tonne trägt. Der Kuppelraum besitzt stets Hohlräume unter dem Fußboden. Das Wasser wird immer aus einem nebenliegenden Brunnen auf das Dach und von da in die einzelnen Kammern geleitet. Die Fußböden sind mit Marmor belegt und auch die drei Nebenkammern des Hauptsaales haben Mosaikböden. Die Wandflächen sind unten mit Marmorplatten verkleidet, darüber durchaus mit Malereien bedeckt. Wir betreten zu ihrer Betrachtung wieder den Hauptsaal. In der Flucht des Haupteingangs und der Mitteltonne sitzt auf der Stirnwand der Nische auf einem Prunkstuhl unter säulen-

Abb. 29. Qussejr ᶜAmra, Erster Nebenraum, Tonne (nach Musil, Qussejr ᶜAmra II).

Abb. 29. Qussejr ᶜAmra, Erster Nebenraum, Oststirnwand
(nach Musil, Qussejr ᶜAmra).

tragendem Baldachin gleich dem Pantokrator in der Apsis christlicher Basiliken ein bärtiger Mann im Ornat mit Nimbus. Links und rechts von ihm stehen ein Mann und eine Frauengestalt. Der Mann deutet mit einem Stab (Lanze ?) auf den Thronenden, die Frau mit der akklamierend erhobenen Rechten. Das Halbrund umgibt eine Kette von Qata-Vögeln, unterhalb des Thrones wogt das Meer mit Fischen und Fischerboot (Abb. 28). Schon diese merkwürdig naturalistisch-symbolische Weltallrahmung deutet auf einen Herrscher. Wer aber ist es? Von der kufischen Inschrift am Baldachin wurde bisher mit Sicherheit nur der typische arabische Segenspruch „Möge ihm Gott Vergeltung geben und sich seiner erbarmen" gelesen, woraus wir schließen können, daß vorher der Name genannt war. Ist der Thronende ein Kalife, so erfahren wir durch die mit griechischen und arabischen Namen versehene Gruppe am Bild der Westwand (Abb. 27), welche Kalifen in Betracht kommen können. In der Mitte dieser Wand steht eine nackte Frau am Rand des Bassins, das von einer Arkatur kulissenartig umrahmt ist. Rechts sind nackte Athleten in verschiedenen Stellungen dargestellt, wie einst in den Thermen des Caracalla u. a. O. Links nahen hinter der Architektur sechs männliche Gestalten, während im Hintergrund noch mehrere Köpfe sichtbar werden. Von diesen in zwei Plänen angeordneten Gestalten wurden der byzantinische Kaiser, der Westgotenkönig Roderich, der Perserkönig Jezdegerd III. und der Negus von Abessinien durch die darüber stehenden arabischen und griechischen Inschriften zuerst identifiziert. C. H. Becker hat mit Unterstützung Th. Nöldekes und E. Littmanns die Gruppe als „Feinde des Islam" erkannt und damit die Datierung des ganzen Bauwerks, die vorher durch falsche Konjunkturen für die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts angenommen worden war, in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts bestimmt. Endlich hat van Berchem die Bestimmung durch folgende Feststellungen noch vertieft und eingegrenzt: Die Figuren des ersten Planes sind Herrscher der großen Weltreiche, die des zweiten nur Häupter von Königreichen. Die Anordnung der Figuren jeder Reihe von links nach rechts entspricht der geographischen Lage ihrer Reiche von West nach Ost. Daher muß die dritte Figur des ersten Planes der Herrscher eines Weltreiches im Osten von Persien, die dritte Figur des zweiten Planes ein Herrscher zweiten Ranges östlich von Abessinien sein. Es kämen für den großen Herrscher Metshuo, der Beherrscher Ost-Turkestans oder sein vom islamischen Heer geschlagener Feldherr Qotaiba oder der Kaiser von China selbst, für den kleinen Herrscher einer der türkischen oder indischen, ebenfalls von den Truppen des Islam jüngst besiegten Könige (z. B. Dāhir, der um 712 im Sind fiel) in Betracht. Zusammenfassend gelangt van Berchem zu dem Schluß, daß ᶜAmra unter dem ᶜOmajjaden Walīd I. zwischen 712—715 gebaut wurde. Pferderennen, Treibjagden auf Wildesel und Antilopen, die Ausweidung der Jagdbeute, genremäßige Einzelszenen und weibliche Personifikationen bilden den Gesamtdekor dieses Saales, der zu Repräsentationszwecken und als Festhalle bestimmt war. Im Kuppelraum ist der Zodiakus mit dem nördlichen Sternhimmel dargestellt; in der mittleren Badekammer die eigentlichen Badeszenen mit nackten Frauen; in der dritten Kammer ist in zwei Lünetten das „Werden und Vergehen" des Menschen geschildert. Eine Michelangelos Medicäergräber ähnliche Komposition zeigt eine ausruhende hochschwangere Frau, die zu einer anderen vom Rücken gesehenen Gestalt, wohl dem Mann, hinübersieht, während unten das neugeborene Kind strampelt (Abb. 29). Stimmungsvoll ist die Todesszene mit der trauernden Frau an der Leiche des Mannes, von dem sie der

Abb. 30. Qussejr ʿAmra, Erster Nebenraum, Weststirnwand
(nach Musil, Qussejr ʿAmra).

Todesengel ʿIzrā'il abwehrt (Abb. 30). In Tonnengewölbe sind die Lebensalter, allerdings schematisch, als Brustbilder gemalt. Zahlreiches Getier und Federwild füllen sonst die Wände. Vgl. Das Prachtwerk Qussejr ʿAmra der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (Wien 1907) 2 Bde.

Qussejr ʿAmra ist ein Beispiel der Bâdien, jener Landschlösser, die sich die ʿOmajjaden in die Wüste hinaus bauten, um dort die schöne Zeit, wenn im Frühling die Steppe grünt, die Wâdis von Bächen durchrieselt werden und die Wasserspeicher gefüllt sind, angenehm zu verbringen. Wir wissen, daß die meisten ʿOmajjaden Damaskus, das mehr Haupt- als Residenzstadt war, flohen. Fast jeder Herrscher dieser Dynastie baute sich seine Bâdia und einige davon wurden mit Hilfe der zeitgenössischen Quellen identifiziert. Wie früher die Sasaniden, ließen sie mit Vorliebe ihre Söhne in der Wüste, der „Schule der Prinzen" aufwachsen und erziehen, damit sie dem angestammten Beduinenleben und ihrer Heimatssprache nicht entfremdet wurden. Die Bâdia Jezîd II war Muwaqqar, ein nach sasanidischer Art auf gewölbten Terrassen erbautes Schloß, von dem nur mehr die Substruktionen stehen. El Charâni das laut Inschrift 710 n. Chr. schon stand, ist ein zweigeschossiger Bau mit offenem Hof und gewölbten Hallen und Zimmern, ein Bruchsteinbau der in Mesopotamien seine Parallelen hat (z. B. im Kastell von Zenobia-Halebije), und dessen Innenbau persische Formensprache zeigt, ebenso wie der ʿomajjadische Torbau auf der Zitadelle von ʿAmmân. (Abb. 35, 36).

Andere Kalifen bauten sich römische Limesfestungen, die ungefähr parallel mit der heutigen Hedschâsbahn, einst zum Schutz der Handelsstraßen in der Provincia Arabia erbaut worden waren, als Bâdien aus oder erbauten neue nach dem Muster jener, die ja selbst östlichen Ursprungs waren. Walîd I. bevorzugte el Azraq, Walîd II. hauste in Qastal, den Erbauer des Qassr el Abjad in der Ruhbe kennen wir nicht.

Neben diesen, persischen Schlössern und reichsrömischen Kastellen nachgeahmten Bâdien entstand ein zweiter Typus, allem Anschein nach die Monumentalisierung des Beduinenlagers. Wir erleben das Befremdende, daß die Residenz eines Beduinenstammes der im persischen Arabien, südlich vom Euphrat hausenden Lachmiden, el Hîra d. i. das Lager, von zeitgenössischen Schriftstellern als Muster und Vorbild ʿabbasidischer Bauten genannt wird. Dieser neuerstandene Palasttypus aber ist — und dieser Umstand macht ihn für uns wichtig — keine vorübergehende Erscheinung, sondern er erobert sich die islamische Welt. Er herrschte vom Stillen bis zum Atlantischen Ozean. Diese Tatsache bestärkt uns in der Annahme, daß sein Ursprung im Nomadenlager zu suchen ist und daß dieser Typus an

Abb. 31. Mschatta, Hauptgebäude, Inneres
(nach Phot. von R. E. Brünnow).

verschiedenen Punkten der Nomadenwelt in ähnlicher Gestalt entstanden ist. Die Beschreibung der Tatarenlager des Guillaume de Rubruquis im 13. Jahrhundert konstatiert ein dreiteiliges Lagerschema (Bibl. Orient. Elzev. 13. Bd., p. 13 f.) und das in Ägypten fortlebende Lager der Mamlukenfürsten besteht aus Audienzhalle, Schlafzelt und den Zelten des Gefolges (vgl. P. Coste T. 69). Aus solchen Traditionen dürfte sich die tatarische Residenzanlage entwickelt haben, die Marco Polo in Khanbaligh, dem tatarischen Peking, beschrieben hat und die der Mongolenfürst auch nur als Winterlager bezog (Abb. 38). Alte und neue Paläste und Tempel in Indien und Indochina folgen diesem Plan. Ob auch die ähnlich angelegten Paläste und Villen des islamischen Westens (Abb. 37) mit diesem Schema zusammenhängen ist ungewiß; dort dürfte eher das antike Wohnhaus typenbildend gewesen sein.

Da el Hîra, die Residenz der Lachmiden, vom Erdboden verschwunden ist, bildet el Mschatta „Das Winterlager", das östlich von der Nordspitze des Toten Meeres in der Wüste liegt, das früheste erhaltene Beispiel dieses weitverbreiteten Lagerpalasttypus.

Die Ruine von Mschatta besteht aus einer quadratischen, mit Flankierungstürmen bewehrten Umfassungsmauer von 144 m Seitenlänge. Das Portal an der Südseite bildet das Zentrum einer Prachtfassade, deren Breite den mittleren Haupttrakt schon äußerlich markiert. Die Dreiteilung der Gesamtanlage durchsetzt auch die einzelnen Raumkomplexe und gliedert

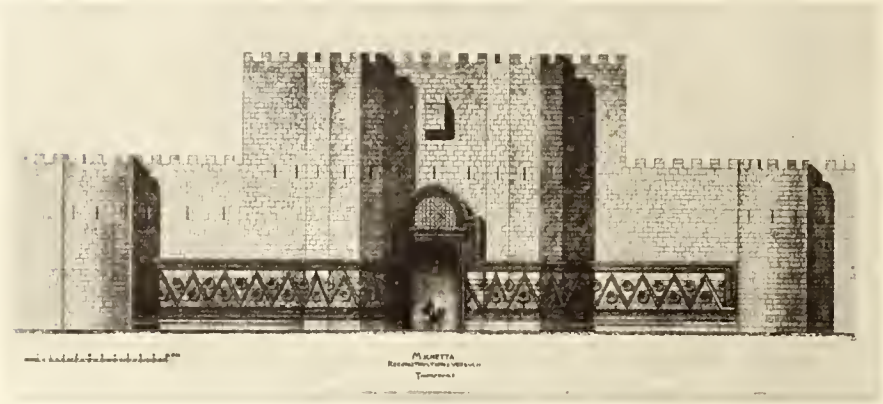


Abb. 32. Mschatta, Torfront, Rekonstruktionsversuch von B. Schulz (nach Jahrb. d. kgl. preuß. K.-Samml. XXV).

Abb. 33. Mschatta, Längsschnitt durch den Mittelbau des Nordflügels, rekonstruiert von B. Schulz (nach Jahrb. d. kgl. preuß. K.-Samml. XXV).

Abb. 34. Aṭ-Ṭûba, das erhaltene Gebäude von Südwest (nach Musil, Qussejr ʿAmra).

sie symmetrisch klar. Der Mitteltrakt besteht aus dem Vorderhaus mit Torgang und Torhof, flankiert von seitlichen Räumen, aus dem offenen Hof mit zentralem Wasserbecken und aus dem Fürstentrakt mit einer basilikalen Mittelhalle, die in einem triapsidalen Kuppelsaal mündet, und symmetrisch angebauten Wohnräumen. Verzahnungen an den Innenseiten der umschliessenden Mauern zeigen an, daß für die beiden großen Seitentrakte ein Einbau von Zimmern geplant war, der jedoch nicht vollendet wurde. Auf Grund dieser Verzahnungen hat B. Schulz seinen Rekonstruktionsversuch gezeichnet (Abb. 23). Gleichwie die Skulpturen der Prunkfassade zweifellos von Händen aus verschiedenen Gegenden hergestellt wurden, weisen auch Bautechnik und Raumgestaltung nach verschiedener Herren Länder hin.

Da das lachmidische Hîra wahrscheinlich der Urtypus dieser Lagerpaläste war, ersteht die Frage, wie die Beduinen zu diesem Monumentalbau gekommen waren. Denn außer ihrem Lagerschema, das sie verkörpert haben wollten, konnten sie wohl kaum etwas dazu beitragen. Nur ihre Freunde

Abb. 35. Torbau auf der Citadelle von ʿAmmân
(nach Phot. von R. E. Brünnow).

Abb. 36. El Charâni, das Staatszimmer
(nach B. Moritz, Ausflüge in der Arabia Petraca. Mel. de la Fac. Orient. III).

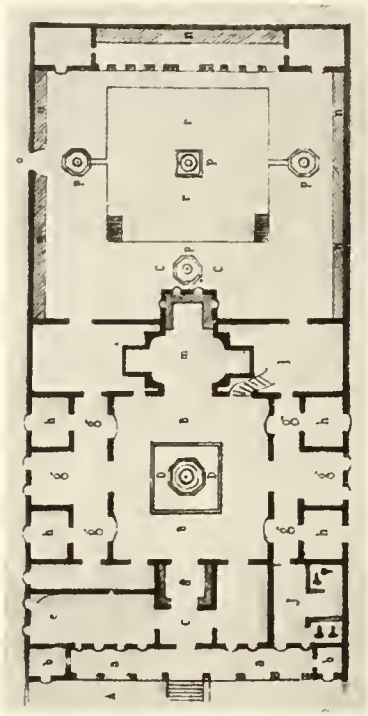


Abb. 37. Typisch. Palast in Tunis von Anf. 19. Jahrh. (Grundriß) (nach Girault de Prangey, Essai sur L'Architecture en Espagne).

und Nachbarn, die Perser, waren imstande, ihnen eine Residenz zu bauen, indem sie ihnen ihre Raumtypen liehen. Daß Hîra von Persern aus gebrannten Ziegeln gebaut wurde, ist uns auch überliefert (Saif b. ʿOmar). Es diente später den Erbauern von Kûfa als Steinbruch. Das nahe Ktesiphon mit seinem Chosroespalast, dem Tak-i-Kesra (Bogen des Chosroes) war ein stolzes Vorbild. Seine heute noch stehende Riesenhalle entspräche dem Fürstentrakt in Mschatta. Vor der Fassade des Tak-i-Kesra dürfte ursprünglich jener Garten gestanden haben, den Chosroes auf einem Teppich nachahmen ließ, der im Winter in der Halle ausgebreitet wurde. Und diesem Garten wieder dürfte ein Portalbau vorgelegt gewesen sein. Der Plan von Mschatta ist also zweifellos persischen Ursprungs, was uns auch die ähnlichen Schlösser jenseits der syrischen Wüste Ochejdir und Samarra, die nach dem Schema von Hîra gebaut wurden und Mschatta ähnlich sind, beweisen. Dagegen setzte sich die syrische Tradition bei der Ausgestaltung einzelner Räume, wie der basilikalen Halle mit dem Apsidensaal durch. Als Bauleute wurden ʿIraqener für die Ziegelgewölbe, Syrer und Nordmesopotamier für die Steinmauern verwendet. Eine in Syrien besonders überraschende Leistung ist die Prunkfassade der Torfront. Nicht nur ihrer ornamentalen sondern auch ihrer struktiven Gestaltung nach ist sie landfremd in Syrien, wurde aber auch nirgends im Zweistromland und ʿIrâq nachgewiesen. Das dekorative System, das in diesem skulpierten Sockelfries wieder auflebt, ist das altorientalische aus der Wandverkleidung mit Orthostaten entstandene System, das im Gegensatz zum hellenistisch struktiven, die Gliederung der Wand betonenden, ein rein dekoratives, jede tektonische Funktion der Architekturglieder leugnendes ist. Auch an dieser Prunkfassade haben verschiedene Hände gearbeitet, hellenistische und irakenische Ornamentik paaren sich zu einer Gesamtwirkung, der die Verschiedenheit des Details nichts anhaben kann. Wir kommen auf die dekorativen und ornamentalen Fragen im Kapitel „Frühislamische Bauornamentik“ zurück. Mit Mschatta eng zusammenzustellen ist das südlich gelegene Qassr et Tûba. Seine dreihöfige Anlage weicht zwar von Mschatta ab, folgt aber der gleichen

Abb. 38. Schema der Palastanlage der Mongolenkaiser bei Peking um 1290 n. Chr. (nach Yule, Travels of Marco Polo Vol. I).

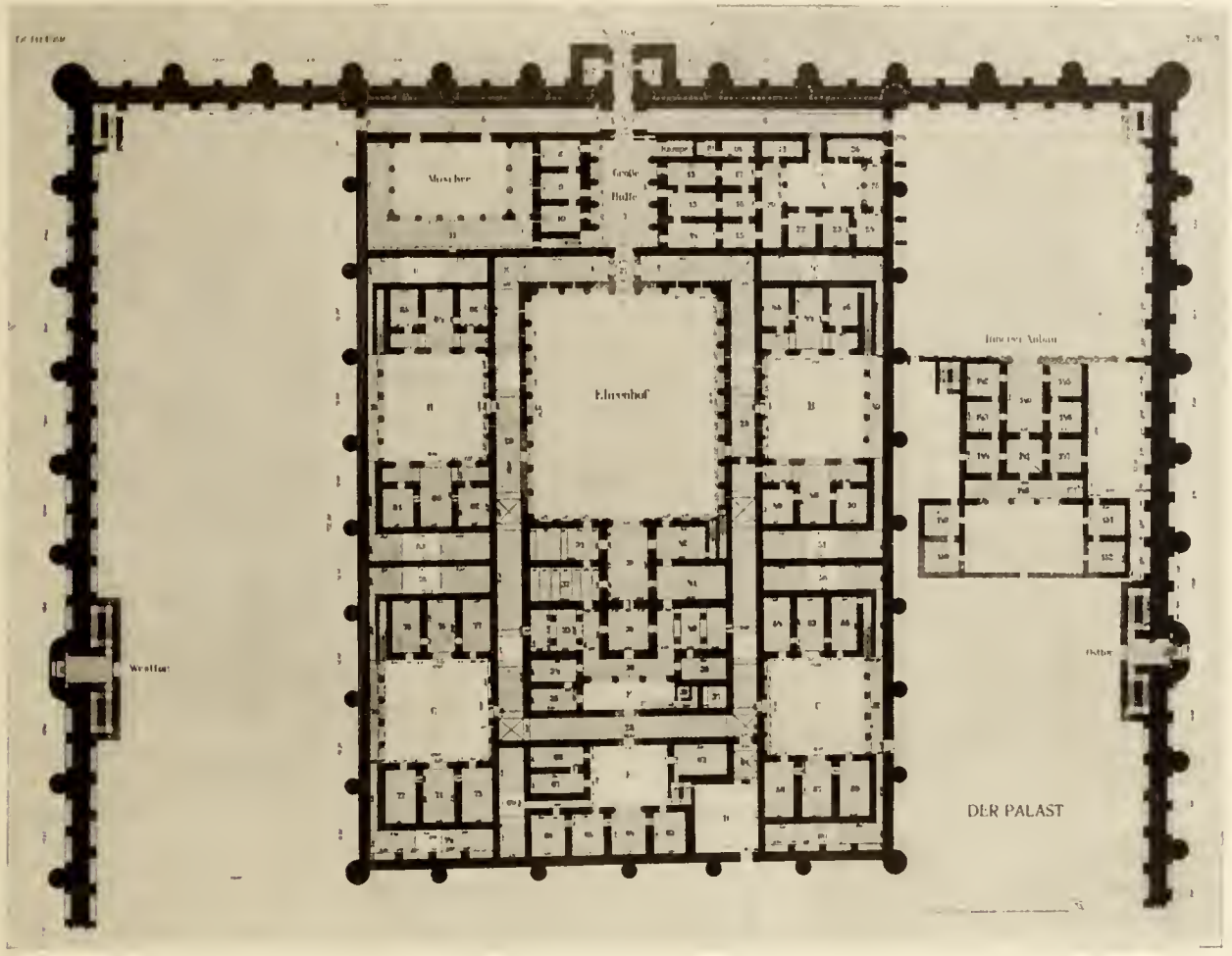


Abb. 39. Grundriß von Ochejdir
(nach Reuther, Ocheïdir).

Tendenz; seine Bautechnik aber wie auch die Ornamentik verbürgen seine zeitlich nahe Entstehung. Mschatta blieb unvollendet und präsentiert sich mit seiner großartig gedachten Anlage, der ein Torso blieb, als charakteristische Schöpfung einer Herrscherlaune. Als Erbauer käme von den Omajjaden, wie Lammens wahrscheinlich gemacht hat, besonders Jezîd II. (720 - 24), der Schloßherr von Muwaqqar in Betracht.

Wie erwähnt, ließen auch die Sasanidenkönige manche ihrer Söhne in der Wüste aufziehen, um ihnen Gesundheit und Kraft zu sichern. Tabari überliefert uns, daß der Perserkönig Yesdegerd, da ihm seine Söhne starben, seinen jüngsten Sohn Bahrâm Gôr dem König von Hîra Nuᶜmân zur Erziehung übergab und ihm bei diesem Anlaß befahl, für den Prinzen ein Schloß in der Wüste zu bauen. So entstand Chawarnaq. Die Bauzeit dieses vielgepriesenen Schlosses, dessen Ruinen man in der Nähe von Nedschef vermutet, fiele demnach in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts. Mögen auch noch Reste dieses Baues vorhanden sein, so genügen sie uns doch nicht, um uns eine Vorstellung davon machen zu können. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß es dem Typus von Hîra folgte, d. h. ähnlich gestaltet war wie das noch erhaltene Schloß Ochejdir, 40 km WSW vom persischen Wallfahrtsort Kerbelâ

Anm.: In der ersten Lieferung ist Omajjaden und omajjadisch ohne ᶜ zu lesen.

Abb. 40. Ochejdir, Selamlikfassade nach dem Ehrenhof, Ergänzungsversuch (nach O. Reuther, Ocheïdir).

und Balkuwârâ in Samarra, das als Nachahmung der Lachmidenresidenz ausdrücklich hingestellt wird. Ochejdir ist eine mauerumwallte Palastanlage, um die ein zweiter quadratischer Mauergürtel mit vier Toren gelegt ist, dessen Nordtor auch den Zugang zum Palast bildet. Der Grundriß (Abb. 39) mit der Großen Halle, dem Ehrenhof, dem Îwân (29) und dem privaten Audienzsaal (30), endlich den Herrenhöfen B, C, G, H, hat mit sasanidischen Schlössern wie Kassr-i-Schirin und mit Mschatta viel gemeinsam. Islamische Einführung ist dagegen die Adaptierung des Eckraumes rechts vom Eingang als Moschee. Abgesehen von den stilistischen Gründen sichert ihr Vorhandensein die Datierung des Baues in islamische Zeit und erklärt auch die geplante Verwendung des leeren Raumes mit der Nische in Mschatta. Musils Vermutung, daß als Erbauer ein Machthaber der schiitischen Sekte der Karmaten in Betracht käme, ist bestechend. Die Karmaten hatten in der Gegend östlich von Kûfa im 9. Jahrhundert eine sich auf die Beduinenhorden stützende Gewaltherrschaft begründet.

Ochejdir ist aus Bruchstein mit Gypsmörtel und eingezogenen Holzankern gebaut. Ziegel nur an vereinzelten Stellen. Es ist durchaus ein Wölbbau, wobei hauptsächlich Spitzbogen mit stumpfem Scheitel, aber auch Ovalbogen, gestelzte und Hufeisenbogen verwendet wurden. Die herrschende Deckenwölbung ist die Tonne, daneben treten auch Kreuzgewölbe und kleine Kuppeln auf. Spezifisch persisch ist das hier angewendete System von Sprengbögen, die zwischen den Deckentonnen eingesprengt sind und lange gangartige Hohlräume bilden (Abb. 41). Sie treten an den Fronten als Fensteröffnungen zutage und wurden so ein typisches Gliederungsmittel der Fassaden, das später auch ohne struktiven Zweck als Blendnische fortlebte. Das System wurde bereits an sasanidischen Bauten angewendet (Fīrūzābād). An Ornamentik bietet Ochejdir nichts. Typisch persisch sind die Oval- und Spitzbogennischenreihen, die entlang der Mauern ziehen: man findet sie fast an jeder Mauer persischer Monumentalbauten bis auf den heutigen Tag. An der Innenseite von Festungsmauern dienen sie zur Verbreitung des Wehrganges, meist aber ist ihr Zweck der rein ästhetische einer regelmäßigen Mauergliederung.

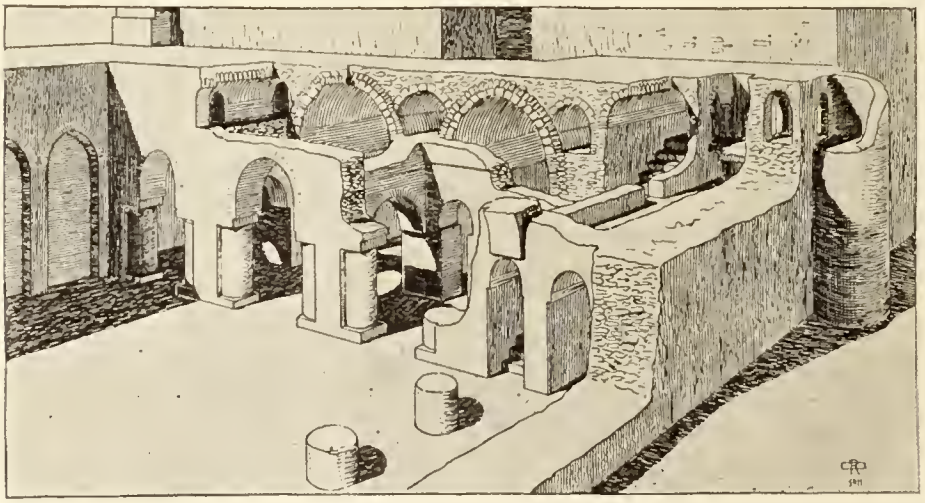


Abb. 41. Ochejdir, Harem, Hof B, Nordseite, Einblick ins Gewölbesystem (nach O. Reuther, Ocheïdir).

Abb. 42. Ochejdir, Ehrenhof, Nordfront
(nach O. Reuther, Ocheïdir).

Werden diese Nischen vertieft, so tritt vor den trennenden Mauerpfeiler ein halbrunder Pfeiler als Träger. In dieser Weise sind die Wände der Großen Halle gegliedert, deren tonnengewölbter Raum so erweitert wurde. Auch dieses System wurde schon in sasanidischen Bauten angewendet (Sarvistān). Der Ehrenhof (Selamlik) ist durch etwas seichtere, flache Blendarkadennischen gegliedert; seine Nordfront ist dreigeschossig, mit Wohnung im dritten Geschoß, die anderen Fronten eingeschossig (Abb. 40). Die Südfront des Ehrenhofes stellte mit ihrem mittleren (eingestürzten) Īwānbogen und dem seitlichen Nischensystem die später typische Moschee- und Medresenfassade fertig ausgebildet dar. Wie in Mschatta und in sasanidischen Schlössern lagen hier die Repräsentationsräume (29, 30). Ein ganz ähnliches Raumgefüge zeigt der (spätere) „Innere Anbau" im Hofraum, der zweifellos auch Repräsentationszwecken diente. Mit seinen Flügelräumen (149–152) erinnert der Plan an die achämenidischen Palastbauten in Pasargadae und Persepolis. Der Harem besteht aus vier Wohnhäusern B, C, G, H, deren jedes zu seiten eines offenen quadratischen Hofes zwei völlig symmetrische Raumgruppen, das Winter- und das Sommerhaus, haben. Davon vertreten die beiden Südhäuser G und C den Typus des heute in Churāsān fortlebenden altpersischen Īwānhauses, dagegen kommen B und H dem Typus des modernen ʿiraqenischen Hauses nahe. Die Moschee besteht aus einem offenen Hof (Ssahn) mit drei gegen die Hofseite zu auf Säulen ruhenden und daher nach Verwitterung der hölzernen Zuganker eingestürzten Tonnenīwānen. Der tiefere Südīwān zeigt die Gebetnische (Mihrāb). Die Moschee war vom Korridor aus zugänglich.

Abb. 43. Ochejdir, Große Halle von Süden
(nach O. Reuther, Ocheïdir).

Die größte bekanntgewordene Palastanlage dieser Art sind die Ruinen von Balkuwârâ bei Samarra, des Schlosses, das der Kalife Muttawakkil in der Zeit von 854—859 seinem Sohn Muʿtazz bauen ließ. Das äußere Mauerquadrat von Balkuwârâ hatte 1250 m Seitenlänge und drei Tore an den drei Landseiten, während die SW-Seite am Tigrisufer errichtet war. In diesem fünfviertel Kilometer langen Raum wurde der eigentliche Palast eingebaut (ca. 540×440 m) (Abb. 44). Die Orientierung mußte sich hier nach dem Tigrislauf richten. Die Dreiteilung des Palastes in einen repräsentativen Mitteltrakt und zwei Flügeln entspricht den Anlagen von Mschatta und Ochejdir. Der mittlere Teil

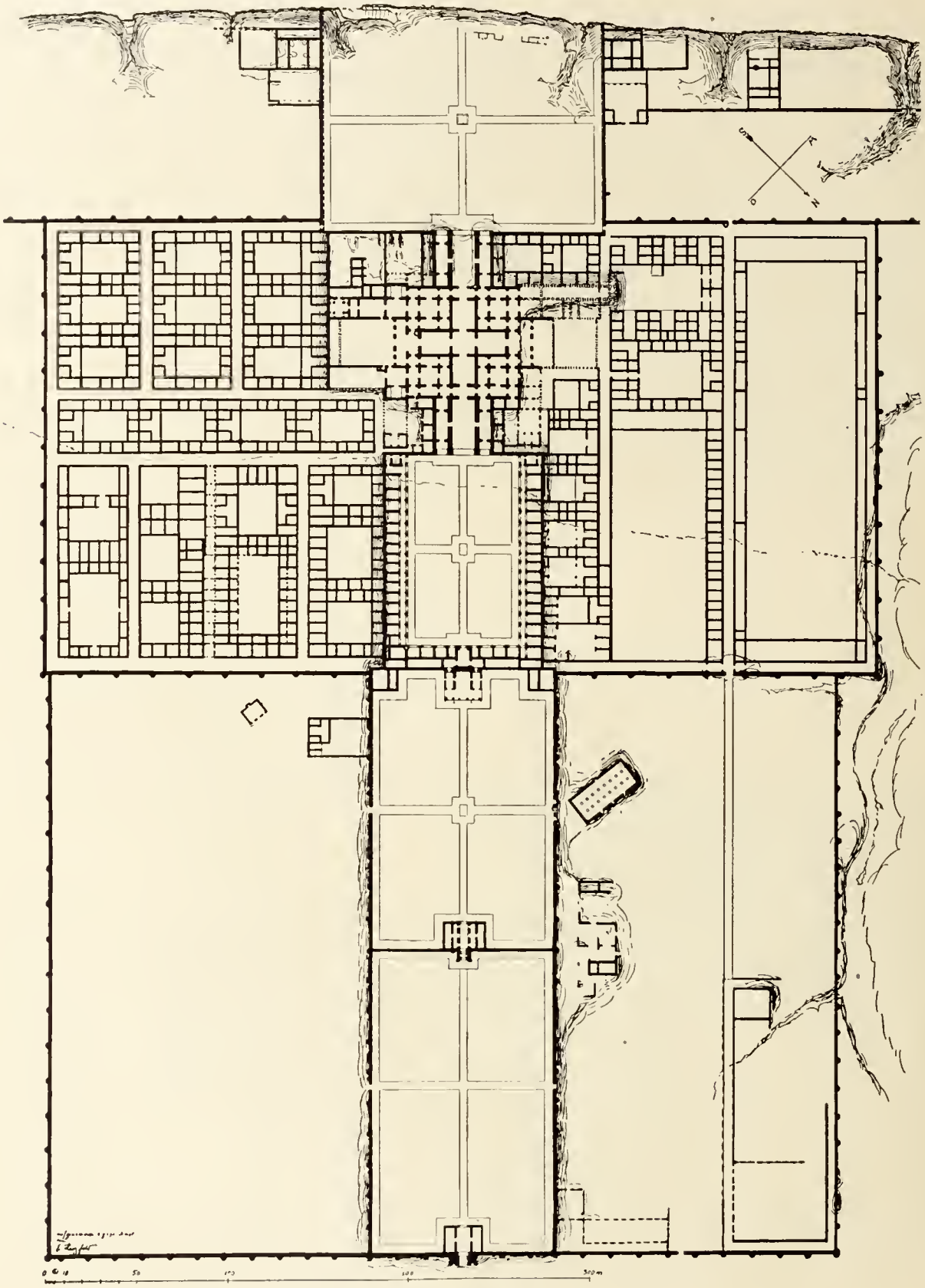


Abb. 44. Samarra, Plan von Balkuwārā
(nach Herzfeld, Ausgrabungen von Samarra).

Abb. 45. Privatgemach in Balkuwārā
(nach Herzfeld, Ausgrabungen von Samarra).

enthält die Tore, Ehrenhöfe und Thronsäle. Zum dritten Hof und nach der Flußseite waren die im Spitzbogen getrennten Hallen offen und bildeten wie in Mschatta Dreibogenfronten. An der Flußseite lag ein Garten mit einem Bootshafen. Auch in Balkuwârâ fand E. Herzfeld an dem ihr in Mschatta und Ochejdir zugedachten Platz und zwar rechts vom zweiten Hof, den Plan der einstigen Moschee, die hier wieder nach der Art der Mussallas als Stützenhalle gebaut war. Die Mauern dieses Schlosses sind, soweit sie noch unversehrt dem Schutt entstiegen, mit prächtiger Stuckornamentik überzogen, die in Samarra auch in den Ruinen von Privathäusern gefunden wurde.

Mit der Ausgrabung dieser Bauanlage gewann folgende Stelle des Mas'ūdī, die nicht nur über Balkuwārā, sondern auch über die ähnlichen Anlagen von Ochejdir und Mschatta Klarheit bringt, von grundlegende Bedeutung: „Al Muttawakkil führte zu seiner Zeit einen neuen Bau auf, wie man ihn bisher noch nie gesehen hatte, bekannt als al-Ḥiri und die beiden Ärmel und die Riwāq's (Komplex der Thronsäle). Auf den Gedanken kam er dadurch, daß einer seiner Freunde, mit denen er die Nächte verplauderte, ihm eines Nachts erzählte, einer von den Königen von Ḥīrah, den Nu'maniden aus dem Hause der Banū Naṣr, habe in seiner Residenz, nämlich al-Ḥīrah, einen neuen Bau aufgeführt, nach Form und Aussehen eines Kriegslagers. Denn er war so von dem Verlangen und der Leidenschaft des Kriegers beherrscht, daß die Erinnerung daran ihm unter seinen sonstigen Geschäften nicht schwinden sollte. Der Riwāq war der Empfangsraum des Fürsten und er war das Bruststück, und die beiden Ärmel lagen zur Rechten und Linken. In den beiden Gebäudeteilen, d. h. in den Ärmeln, hielten sich die ihm Nahestehenden von seinem Hofstaate auf. Im Rechten war eine Kammer für Gewänder, im Linken, was an Getränken gebraucht wurde. Der zum Riwāq gehörige freie Platz berührte das Bruststück und die beiden Ärmel. Drei Tore führten zum Riwāq. Diese Bauform heißt bis zu dieser Zeit „al-Ḥīri und die beiden Ärmel in Erinnerung an Hīrah. Denn die vornehmen Leute folgten Muttawakkil darin, diese Schöpfung nachzuahmen, und sie wurde in hohem Masse verbreitet". Auch Qasr el 'Āschiq, eine Schloßruine am rechten Tigrisufer auf einem in die Ebene vorspringenden Hügel, zeigt die übliche dreiteilige Anlage mit Portalbau, Ehrenhöfen und Thronsälen.

Literatur: Das grundlegende Werk für die syrischen Winterschlösser ist: Die Provinzia Arabia von R. E. Brünnow und A. v. Domaszewski; 3 Bde., Straßburg, Trübner 1904—09; über Mschatta vgl. Bd. II,

Abb. 46. Wanddekoration eines Privathauses in Samarra
(nach Herzfeld, Ausgrabungen von Samarra).

105—176 und 308—311; ebenda Verzeichnis d. ält. Reiseliteratur. A. Musil besuchte Mschatta und Tūba schon 1898 und berichtet darüber in Arabia Petraea, 2 Bde., Wien, Hölder 1907, und im Prachtwerk der Kais. Akad. d. Wiss. in Wien Qussejr ʿAmra. Anläßlich der von J. Strzygowski angeregten Überführung des größten Teiles der skulpierten Fassadenbasis von el Mschatta nach Berlin erschien im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. 1904 eine monographische Arbeit über diesen Bau von B. Schulz und J. Strzygowski mit einer grundlegenden kunstwiss. Untersuchung des bekannten Wiener Gelehrten, der den Bau aus künstlerischen Gründen zwischen 400—600 ansetzt. Die hauptsächlich von Orientalisten geschriebenen Rezensionen dieser Arbeiten führten zu einer lebhaften Debatte über die Datierungsfrage, deren Resultate M. v. Berchem in einem Resümee zusammenfaßte: Aux Pays de Moab et d'Edom IV (Journal d. Savants 1909, S. 401—408). Der Genfer Orientalist entscheidet sich darin aus historischen Gründen mit Clermont-Ganneau und Dussaud für die lachmidische Datierung von Mschatta, wonach es schon im 4. Jahrhundert gebaut sein müßte, während Brünnow und Musil ghassanidischen Ursprung annehmen. Dagegen setzte sich C. H. Becker in seiner Rezension der Arbeit von Strzygowski (Zeitschr. f. Assyr. 19. Bd. 1905/6, S. 419 ff.) für die ommajjadische Datierung ein, die E. Herzfeld in seiner „Genesis der islam. Kunst und das Mschatta-Problem" (Zeitschr. Islam I, 1910, S. 27—63 u. 105—144) ausführlich kunsthistorisch begründete, bestärkt durch die gleichzeitig von P. H. Lammens S. J. in den Mémoires de la Faculté Orientale de Beyrouth IV, 1910, pag. 91—112 erschienene Studie Bādia et Hīra. Über el Charāni vgl. außer Musil a. a. O. auch B. Moritz, Ausflüge i. d. Arabia Petraea (Mélanges de la Fac. Orient. Beyrouth III, 1908, S. 416 ff.). Für Qussejr ʿAmra wurde bereits auf das Prachtwerk der Wiener Akademie 1907 verwiesen (S. 28) ferner Musil, Arabia Petraea I und Qussejr ʿAmra und andere Schlösser östl. v. Moab (Wien 1902) i. d. Sitzber. d. Kais. Akad. d. Wiss. Wien CXLIV; Karabacek, Über die Auffindung eines Chalifenschlosses i. d. nordarab. Wüste (Wien 1903) im Almanach d. Kais. Akad. d. Wiss. LII, 341 ff.; J. Strzygowski i. d. Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I, 1903, 3, u. i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVIII, 9. M. v. Berchem, Aux pays de Moab et d'Edom i. Journ. des Savants 1909, S. 303 ff. u. 363 ff.; ebenda weitere Literaturnachweise. E. Herzfeld i. d. Encyklopädie des Islam, 353 ff.

Abb. 47. Wanddekoration im Beit el Chalife in Samarra
(phot. Diez).

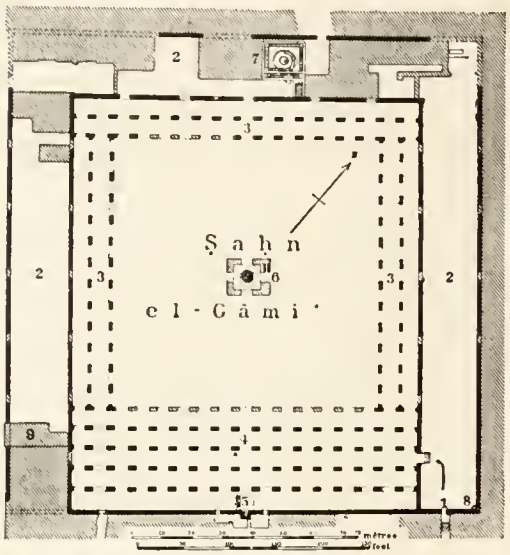
Über Ochejdir berichteten zuerst L. Massignon, Mission en Mesopotamie (1907/08), T. I Caire 1910, und Miß G. L. Bell Amurath to Amurath, London 1911. Seither erschienen zwei monumental ausgestattete Monographien von O. Reuther: Ocheïdir. Nach Aufnahmen von Mitgl. d. Babylon Exp., Leipzig, Hinrichs 1912, und G. L. Bell, Palace and Mosque at Ukhaidir, Oxford 1914. Reuther gibt eine genaue konstruktive und formale Darlegung, während Miß Bell mit reichem Material Ochejdir in die Entwicklungsgeschichte einstellt. Auf die Karmaten als mögliche Erbauer des Schlosses verwies mich A. Musil mündlich.

Über Samarra sind grundlegend die Arbeiten E. Herzfelds, der dort von F. Sarre und einer Berliner Finanzgruppe unterstützt, erfolgreiche Ausgrabungen vornahm, nachdem er in seiner Schrift Samarra, Aufnahmen und Untersuchungen zur islam. Archäologie, Berlin 1907, die Bedeutung des Platzes f. d. islam. Kunstforschung dargelegt hatte. Seither erschienen: Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet von F. Sarre und E. Herzfeld, ein auf drei Bände angelegtes Werk, wovon Bd. I und III (Tafelband) vorliegen (Berlin, Reimer 1911); im Band I, Kap. II: Samarra v. E. Herzfeld; ferner „Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra von E. Herzfeld" (Berlin, Reimer 1912). Von französischen Forschern haben unabhängig von den Deutschen General de Beylié in L'architecture des Abbassides au IX s. (Revue Archéol. 1907) und in Prome et Samara, Voyage Archéol. en Birmanie et en Mesopotamie (Paris, Léroux 1907); ferner M. H. Viollet, Description du Palais de Al-Moutasim ... à Samara (Memoires .. des inscript. et belles lettres, T. XII IIe Partie, Paris 1909) und ders. Fouilles à Samara en Mesopotamie — Un Palais Musulman du IXe siècle (ebenda 1911), endlich Fouilles a Samara (Acad. des Inscr. et Belles Lettres Comptes Rendus 1911) wertvolle Studien und Schürfungsresultate veröffentlicht, die nun freilich durch Herzfelds Arbeiten überholt sind. Als philol. Quellenzusammenstellung ist endlich Schwarz, Die ʿAbbāsiden-Residenz Sāmarrā, Bd. I der Quellen und Forschungen zur Erd- und Kulturkunde (Leipzig, Wigand 1910), wichtig.

IV.

Die Freitagsmoscheen in den Ländern des Islam zur Zeit der ʿAbbasiden (750—1258).

Das Bethaus mit offenem Hof und ringsum gelegten Stützenhallen, von welchen die nach Mekka gerichtete zum mehrschiffigen Sanktuarium oder Harâm vertieft ist, wurde zur typischen Freitagsmoschee in den Ländern des Islam zur Zeit der ʿAbbasiden, vorgebildet, wie wir sahen, schon in omajjadischer Zeit. Ein Minaret, ein Wasserbassin in der Mitte des Hofes, Richtungsnische (Mihrâb) und Kanzel (Mimbar) vervollständigten die Ausstattung. Über den Ursprung der Gestalt wurde schon gesprochen (S. 7 ff.). Maßgebend aber für die Ausgestaltung der Riesenmoscheen war mit ihre militärische Zweckbestimmung. Waren ja doch die Freitagsmoscheen in den großen Lagerstädten, die allenthalben entstanden, hauptsächlich für die gemeinsamen Gebete der dort angesiedelten Truppen bestimmt! So in Samarra, Raqqâh el-Qatāʾiʿ (Dschâmiʿ Tûlûn), Qairuân u. a. O. War die Aufstellung zum gemeinsamen Gebet in einer Reihe allgemeine Gewohnheit der Araber, so ordneten sich hier oft Tausende in langen Reihen hintereinander und vollzogen die rituellen Bewegungen mit militärischer Exaktheit, etwa wie bei unseren Feldgottesdiensten. Der Islam wurde hier von den Führern in geschickter Weise für die Disziplin ausgenützt, die durch die gemeinsamen Verbeugungen und das gesungene Gebet nicht ausbleiben konnte. Ergab sich daher eine möglichst lange Qiblamauer, deren orientierte Front der vordersten Beterreihe die Richtung angab, als wichtigster Hauptbestandteil von selbst, so waren für den Stützenbau der gegen die Sonne eingedeckten Harâmhalle verschiedene Lösungen möglich. Zunächst wurden verschiedene Sorten von Stützen angewandt: Holzpfeiler, Säulen und Pfeiler. Die in der frühislamischen Zeit in Arabien, Mesopotamien, Persien und wahrscheinlich Indien gern angewendeten Pfeiler aus Tikholz hatten nur die Stärke unserer Bauholzbalken und waren schon aus diesem Grunde, dann aber auch wegen der schwierigen Beschaffung für die großen Freitagsmoscheen nicht geeignet. Die monolithen (meist älteren Bauten entnommene) und die persischen, aus Ziegel gemauerten Säulen mit Deckplatten waren als Stützen sehr beliebt und scheinbar in Churâsân (mit Turkestân und Afghânistân) ebenso wie im ganzen Westen die meistgebrauchten Stützen für die Moscheen. Der gemauerte Pfeiler von meist viereckigem Grundriß und meist mit eingebundenen Ecksäulen



1. Haupteingang. 2. Außenhöfe. 3. Liwâne. 4. Hauptliwân. 5. Gebetsnische und Kanzel. 6. Kuppelbau mit Brunnen. 7. Großes Minarett. 8. Kleines Minarett. 9. Sebîl späterer Zeit.

Abb. 48. Kairo, Dschamiᶜ ibn Tūlūn
(nach Bädeker).

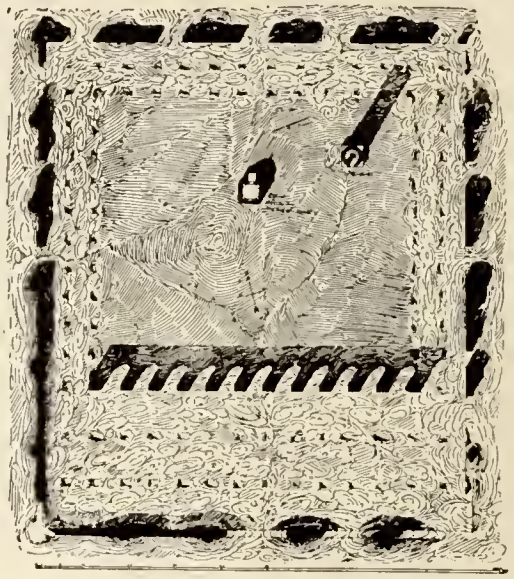


Abb. 49. Raqqā, Große Moschee
(nach Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise).

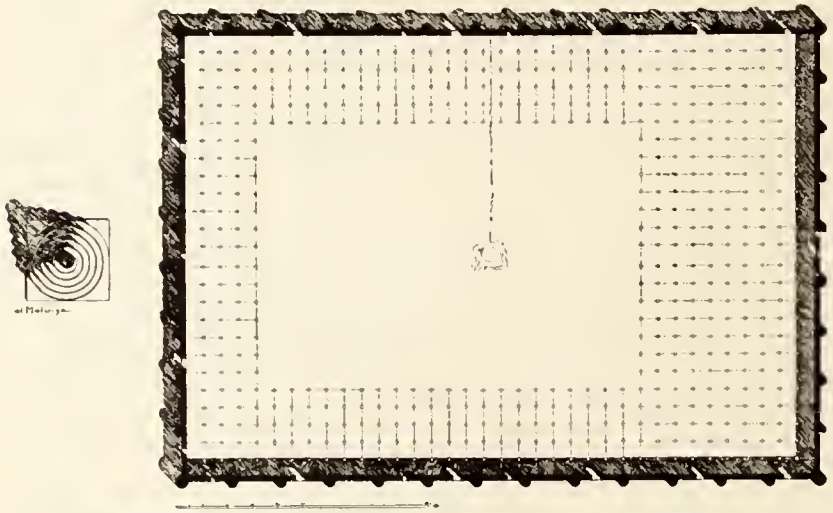


Abb. 50. Samarra, Große Moschee (die Ringe bedeuten Pfeiler nicht Säulen)
(nach Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise).

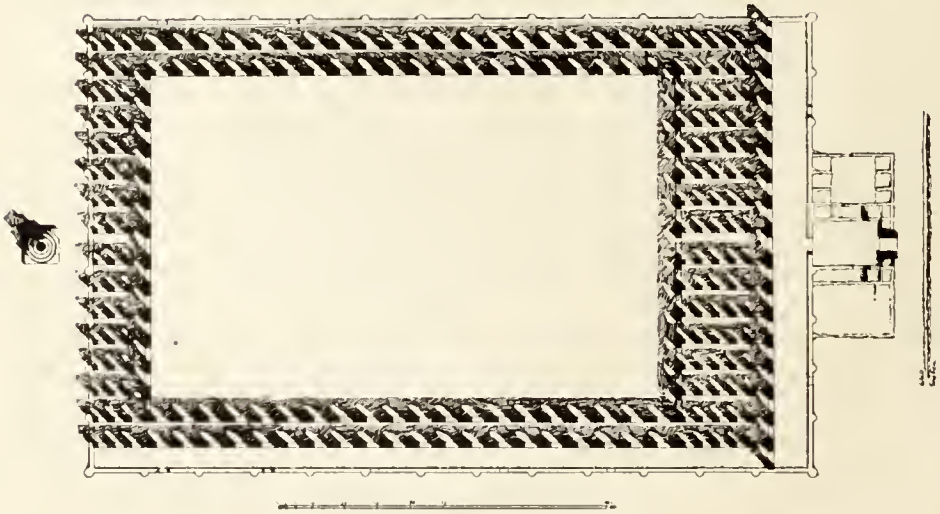


Abb. 51. Samarra, Moschee Abū Dilif im Stadtteil Mutawakkilija
(nach Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise).

herrschte in Mesopotamien und wurde von da nach Kairo importiert und in mehreren Moscheen angewendet. Wichtig für die Gestaltung der Harâmhalle war die Richtung der Bogenreihen, welche die Stützen zu architektonischen Einheiten und zwar zu Schiffswänden verbanden, besonders dann, wenn die Stützen nicht nach Breiten- und Tiefenrichtung gleiche Entfernungen hatten. Es war in den Pfeilermoscheen in der Regel, in den Säulenmoscheen sehr häufig der Fall, daß die lichte Breite von Stütze zu Stütze in der Richtung der Arkaden geringer war, als die lichte Breite von Schiffswand zu Schiffswand. Dadurch aber erhielten die Schiffe eine bestimmte Richtung, entweder parallel zur Qiblawand oder senkrecht dazu. Verbunden wurden die Pfeilerreihen in der Regel parallel zur Qiblawand, die Säulenreihen senkrecht zur Qiblawand. Ausnahmen sind dort die Mutawakkilîje in Samarra, hier die Omajjadenmoschee in Damaskus u. a. (Die große Moschee von Samarra war, soweit man aus dem Ruinenfeld schließen kann, flach, also richtungsmäßig indifferent eingedeckt.)

Die Minarete waren Spiraltürme, zylindrische, viereckige, polygonale und kombinierte Türme. Sie standen im ᶜIrâq und in den ᶜiraqenisch beeinflußten Moscheebauten meist frei außerhalb der Umfassungsmauer, während sie in Persien, im fatimidischen Kairo und im Maghrib meist in die Umfassungsmauer eingebunden waren.

Betrachten wir zunächst die großen Freitagsmoscheen, welche die ᶜAbbasiden selbst in ihrem engeren Reiche, über das allein sie in Wahrheit Macht hatten, im ᶜIrâq und Mesopotamien bauten. Der maßgebende Faktor für ihre Größe und damit für ihre technische Ausführung führte hier zu einem monumentalen Typus, der sich von den bisherigen Versuchen deutlich abhebt. Die kleine vom zweiten ᶜAbbasiden Manssûr (754—775) in seiner neuerbauten Residenz Baghdâd erbaute Moschee mit Holzstützen mußte erst von Hârûn, dann von El Muᶜtadid (892—902) vergrößert werden. Auch der Neubau wurde von Tikholzpfeilern getragen und mit Tikholz, das mit Lapislazuli eingelegt war, bedacht. Anders als diese Residenzmoschee wurden die Moscheen der großen Truppenlager angelegt, wie uns schon die Beschreibung von Kûfa (S. 9) zeigte. Diese Moscheen wurden mitunter direkt Dschâmiᶜ el ᶜAskar d. i. Lagermoscheen genannt. So hieß die zweite 785 erbaute Moschee in Kairo, von der nichts mehr erhalten ist. Als solche waren auch die großen Moscheen der ᶜAbbasiden in ihren Lagerstädten Raqqâh und Samarra bestimmt.

Die Reste der wahrscheinlich vom Kalifen Manssûr gleichzeitig mit der Neustadt al Râfiqa gegründeten Großen Moschee von Raqqâh zeigen eine Anlage von ca. 90 m Breite und 105 m Länge, mit dreischiffigem Sanktuarium und zwei umlaufenden Hallen auf Ziegelpfeilern (Abb. 49). Davon steht heute noch die vordere, den Hof abgrenzende Pfeilerreihe mit Spitzbogen des Sanktuariums, wie sie vom Zengiden Nūr ed-Dīn Mahmūd 561 d. H. (1165—66) restauriert wurde. Die Pfeiler dieser Reihe haben eingebundene Ecksäulen. Die Bogenreihen liefen parallel zur Qiblawand. (Die Datierung des runden Ziegelminarets ist inschriftlich nicht festzustellen.) Von den beiden Moscheen in Samarra, der 846—52 erbauten großen Moschee des Mutawakkil und der 859—861 erbauten Moschee Abū Dilif im Stadtteil Mutawakkilīja war die erste flach gedeckt, während die zweite senkrecht zur Qiblawand verbundene Pfeilerreihen hatte (Abb. 50 u. 51). Der Harām des erstgenannten Baues hatte 25×9, die Nordhalle 25×3, die Seitenhallen 23×4 Pfeiler. Die Pfeiler scheinen ziegelgemauert, achteckig, mit eingebundenen, teils runden, teils achteckigen Ecksäulen aus Marmor mit Kapitellen und Basen in Glockenform gewesen zu sein, soweit man aus den Resten schließen kann. Als Material für die Säulen dienten verschiedene Steinsorten. Die Ziegelpfeiler waren dazu passend bunt marmoriert. Von Bogen fand sich keine Spur, es dürfte also eine Holzbalkendecke direkt aufgelegen haben. An Stelle des torartigen Mauerdurchbruchs der Südwand befand sich die säulenflankierte stuckgeschmückte Gebetsnische. Der Haupteingang lag an der Stadt und Fluß zugekehrten Westseite. In der Mitte des Hofes stand ein Springbrunnen. Das spiralförmige Minaret, die Malwīja steht heute noch aufrecht außerhalb der Nordmauer: Eine Nachahmung der altorientalischen Zikkurats (Abb. 52). Rings um die getürmten Moscheemauern lagen Hallen und Anbauten. Das Mauerrechteck mißt ca. 260×180 m. Die Moschee konnte also leicht 100000 Beter

Abb. 52. Samarra, Malwīja der großen Moschee
(phot. Diez).

Abb. 53. Samarra, Moschee Abū Dilif: Nordhallen von Westen
(nach Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise).

umfassen. Die zweite von Mutawakkil in seinem neuen Stadtteil Mutawakkilīja erbaute Moschee, die heute Dschāmiᶜ Abū Dilif genannt wird, ist etwas kleiner als ihre ältere Schwester (220×140 m). Hier laufen alle Bogenreihen, auch die der Seitenhallen von Norden nach Süden, senkrecht zur Qiblawand. Die Halle des Harām hat eine Hoffront von 13 Bogen, der mittlere ist etwas breiter als die seitlichen. Die senkrecht darauf laufenden Schiffswände haben je fünf, in der Nordhalle je drei Bogen. Auch hier ist das Mittelschiff breiter und führt auf ein Tor, das gleich des außerhalb stehenden malwījaartigen kleinen Minarets in der Nord-Süd-Achse liegt. Die durch Rundtürme gegliederte Umfassungsmauer besteht aus Lehmziegeln, der Innenbau aus quadratischen gebrannten Ziegeln (meist 26 cm). Im Gegensatz zur ersten Moschee lag das Dach hier nicht direkt auf den Pfeilern, sondern auf Spitzbogenreihen (Abb. 53). Die Ziegelmauern sind kahl bis auf die Hoffronten, deren Mauern mit Nischen verziert und verputzt waren. Auch die Basis des Minarets war verputzt und mit einer Folge von rillenartigen Nischen geschmückt.

Eine Moschee vom Typus der Samarramoscheen ist bis heute in Kairo erhalten, die Moschee des Ibn Tûlûn. Dieser war der Sohn eines aus Buchârâ stammenden, am ᶜAbbasidenhof in Baghdâd groß gewordenen Türken. Er kam 868 als Stellvertreter seines mit Egypten belehnten Stiefvaters nach Kairo und gründete dort eine selbständige Dynastie. Er baute sich neben den schon bestehenden Städten des alten Kairo Fustât und El ᶜAskar seine eigene Residenz El Qatâiᶜ, das ist die Lehnsstadt. Diese reichte vom Muqattam bis zur heute noch neben Resten eines vom selben Architekten erbauten spitzbogigen Aquaedukts als ihr letztes Baudenkmal stehen gebliebenen Moschee. Sie war besonders auch durch das Schloß des Ibn Tûlûn berühmt, das wahrscheinlich nach dem Hîratypus angelegt war (vgl. S. 28ff.) und nach seinem Reitplatz el Meidân genannt wurde.

Die 876/77 bis Mai 879 erbaute Moschee mißt 140×116 m, ihr Hof 90 m im Quadrat, ist also nur halb so groß als die große Moschee von Samarra, deren Riesendimension im erhaltenen Hof der Tūlūnmoschee besser zur Vorstellung kommt als am Trümmerfeld in Samarra. Der Harām hatte ursprünglich fünf, jetzt nach Einsturz der ersten Hofreihe noch vier, die anderen Hallen je zwei Pfeilerreihen, die mittels Spitzbogen (von

Abb. 54. Kaïro. Ansicht des Hofes der Moschee des Ibn Tūlūn
(nach P. Coste, Architecture Arabe).

ca. 4,60 m Spannweite) durchwegs parallel mit den Mauern verbunden sind. In die Pfeiler sind Ecksäulen, die ebenfalls aus gebrannten Ziegeln gemauert sind, eingebunden. Die Mauerzwickel zwischen den Pfeilern sind durch spitzbogige, auch mit Ecksäulchen gezierte Fenster entlastet; ebensolche Fenster mit Stuckgitterwerk durchbrechen die Umfassungsmauern. Die heute meist erneute Decke war aus Palmenstämmen mit Sikomorenholzverschalung hergestellt. Vor der Qibla befand sich ein Maqssūra und es ist wahrscheinlich, daß an Stelle der heutigen jüngeren hölzernen Kuppel über dem Joch vor dem Mihrāb auch ursprünglich eine solche angebracht war. Das Mihrāb projizierte sich außen durch einen Mauervorsprung, da die Nische erst mit zwei Stufen in die Mauer einschneidet, bevor sie halbrund ausbaucht. In die so entstandenen Mauerecken sind je zwei Marmorsäulen eingebunden, die gewiß älteren christlichen Bauten entnommen wurden. Die Ziegelmauern der Moschee sind mit Stuck überzogen, dessen weiße Flächen von eingeschnittenen Ornamentstreifen gerahmt werden (Abb. 55). Auch die Bogenwandungen waren ursprünglich dekoriert, sind jedoch größtenteils übertüncht. Unmittelbar unter der Decke lauft auf einem Bretterfries eine 1988 m lange kufische Inschrift mit Qorānsuren, deren Lettern aus Holz geschnitten und auf der Holzunterlage befestigt sind. Die Datierungsinschrift war auf weißen Marmorplatten ursprünglich wahrscheinlich in der Mitte der eingestürzten Hofkolonnade des Harām angebracht. Durch eine zweite Umfassungsmauer, die an drei Seiten mit der inneren Mauer Außenhöfe (Ziādes) bildet, gewann das Gesamtareal der Moschee quadratische Form. Von solchen Ziādes war auch, nach dem Schutte und den Mauerresten zu schließen, die große Moschee in Samarra und andere große Moscheen umgeben. Sie schufen zwischen dem eigentlichen Moscheenraum und den umgebenden Häusern mit ihrem Gassenlärm erwünschte Distanz. Im Gegensatz aber zu den betürmten Umfassungsmauern der Samarra-Moscheen sind beide Mauern der Tulūnmoschee glatt, ohne festungsartige Vorsprünge, ausgenommen die etwas vorspringenden Mauerecken. Reihen spitzbogiger Fenster mit eingebundenen Pfeilern, mit Stuckgittern abgeschlossen, wechselnd mit ebenso geformten Rundnischen, dazwischen kleine Rundnischen mit Muschelabschluß bilden den einfachen Schmuck der Fassaden, die dafür oben mit umlaufenden reichen Zinnenkränzen, die freilich nur noch teilweise stehen,

Abb. 55. Kairo, Moschee des Ibn Tulun.

Abb. 56. Kairo, Moschee des Ibn Tulun, Nordostecke der Außenmauer (phot. G. L. Bell).

gekrönt sind (Abb. 56). Die sechs Türen der Langseiten und fünf Türen der Schmalseiten, die rechteckig oben mit entlasteten Holzarchitraven abgeschlossen waren, sind heute zumeist vermauert. Die Qiblamauer hatte keine Türen, ausser Privattüren neben dem Mihrāb. Der heutige Eingang ist neueren Datums. Nach verschiedenen Ausbesserungen wurde die mit dem Verfall ihres Stadtteils schon zur Karawanserei herabgesunkene Moschee im Jahre 696 d. H. (1296) vom Mamlūkensultan Lādschīn durchgreifend restauriert, ohne jedoch — von einigen Zugaben und Änderungen abgesehen — ihr altes Antlitz zu verlieren. Nur das kuppelgewölbte Bassin für die Waschungen in der Mitte des Hofes wurde von Lādschīn neu erbaut und eine neue Kanzel geliefert.

Das Minaret ist die eigentümlichste Bildung des ganzen Baus und ohnegleichen in der islamischen Architektur. Wie die Spiraltürme von Samarra steht es außerhalb der eigentlichen Moschee im Nordtrakt der äußeren Anbauten. Im Gegensatz zum übrigen Bau ist es aus Kalkstein erbaut. Das erste Geschoß ist ein quadratischer Turm mit Hufeisenbogenfenstern und unten herum führender Treppe. Darüber steigt der Turm spiralig mit Außentreppe auf. Statt der ursprünglichen, wahrscheinlich verfallenen Spitze ließ Lâdschîn die beiden oktogonalen Geschosse aufsetzen. Für beide Bauten, Moschee und Minaret, sind die Vorbilder in der Heimat des Tûlûn zu suchen. Für den Moscheebau waren die Moscheen von Raqqâh und Samarra vorbildlich, für den aus Stein gebauten Turm eher einer der damals noch häufigeren persischen Ateschgâhs als die Spiraltürme von Samarra. Die bei Fîrûzâbâd noch stehende Ruine, der „Tirbal“ von Gûr, beweist, daß diese viereckig, nicht rund, und aus Stein gebaut waren, so daß ihnen das Tûlûnminaret in Material und Form des Unterbaus näher steht als den Ziegelspiraltürmen von Samarra. Man muß annehmen, daß das Minaret von einem anderen Architekten gebaut wurde als die Moschee, wenn man sich damit abfindet, es mit dieser gleichzeitig anzusetzen. Die Legenden, die am

Bau und Baumeister der letzteren haften, dürfen uns als solche nicht weiter berühren. Mag der Baumeister immerhin ein Christ gewesen sein, so war er doch sicherlich kein Kopte und kann von irgendwoher aus dem weiten Reich des Islam, aus Mesopotamien so gut wie aus Churâsân, gestammt haben.

Mit der Tûlûnidenmoschee war ein neuer Moscheetypus nach Kairo gelangt, wo er auch Schule machte. Der Fatimidenkalife El Hâkim ließ seine Moschee nach ihrem Muster bauen, und die Hâkimmoschee wurde wieder vorbildlich für die Moschee des Mamlûkensultans Zâhir Bejbars. Allerdings hielten sich diese beiden Bauten nur im Innenbau an das tûlûnidische Vorbild, ihre Umfassungsmauern wurden aus Stein gebildet und die der Hâkimmoschee brachte eine neue Moscheefassade und neue Turmtypen nach der islamischen Kosmopolis am Nil. Damit war der einheitliche Stil der oben beschriebenen mesopotamischen Moscheen, der durch die einheitliche Materialverwendung des Ziegels, dessen Forderungen sich Bauformen, Dekor und Detail fügen mußten, wieder durchbrochen. Mit den konsequent durchgebildeten Breithallen ihrer Harâms, die von keinem Transept durchquert sind, bilden die große Moschee von Samarra, die Moschee von Raqqâh und die Moschee des Ibn Tûlûn mit der ihr folgenden Hâkimmoschee einen neuen Typus, nach dessen Ursprung zu fragen geboten erscheint. Überall sonst in den Ländern des Islam, sowohl in Persien wie im Westen, herrschte, wie wir sehen werden, die Säulenmoschee. Von den frühesten Moscheen in Indien wissen wir nichts, wenn wir auch aus der fast regelmäßigen Verwendung des Pfeilers in den späteren indisch-islamischen Kultbauten auf seine frühe Einführung schließen können. Dagegen ist die aus parallel zur Qiblawand mit Spitzbogen verbundenen Pfeilerreihen gebildete Breithalle die regelmäßige Gestalt der heutigen arabischen Moscheen in Bahrejn. Mit ihrem Material aus sonnengetrockneten Lehmziegeln scheinen diese Bethäuser ohne Hof die alte arabische Moscheeform bis in unsere Zeit bewahrt zu haben (Abb. 58). Diese bahrejnische Kultur stammt wahrscheinlich aus Südarabien und wurde von sabäischen Stämmen, die um Christi Geburt zunächst in die Gegend von Bahrejn und von hier in das Euphratland und nach dem Haurân auswanderten, dahin verpflanzt (vgl. J. G. Wetzstein, Der Haurân, und H. Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien). Ähnlich wie durch diese tenuchidische Einwanderung im Haurân der eigentümliche Breithausbau aufkam, der dort die Gestalt der frühesten christlichen Kirchen beherrscht und sich erst später mit der basilikalen Kirchenform vereinigte, mag auch der Ursprung der ʿabbasidischen Pfeilermoscheen im ʿIrâq in dieser arabischen Hallenform gesucht werden.

Abb. 57. Kairo, Minaret der Moschee des Ibn Tūlūn (phot. v. Berchem).

Abb. 58. Moschee in Menâma auf Bahrejn
(phot. Diez).

Schwierig ist es, eine Vorstellung von der Gestalt der großen Moscheen der früh-islamischen Zeit im Hochland von Îrân, im eigentlichen Persien, zu gewinnen, da die ältesten Bauten fast völlig verschwunden sind. Wir sind hier fast ganz auf die kargen Berichte der älteren arabischen und persischen Reiseschriftsteller angewiesen. Wichtig und klärend für den Gang der islamischen Kunst in Persien ist es, sich die politische Situation nach der arabischen Eroberung zu vergegenwärtigen. Diese zeigt uns, daß sich die Perser bald nach der Überrumpelung durch den Islam wieder selbst an die Spitze ihrer Provinzen zu setzen verstanden und daß damit auch die einheimische künstlerische Tradition ihren eigenartigen Fortgang nahm. Schon unter dem ersten ᶜAbbasiden Saffâh (750—754) war ein Perser, Châlid b. Barmek, Wezîr von Churâsân. Châlid begann mit dem Bau Baghdâds. Das Wezirat wurde für die Barmekiden erblich, bis sie Hârûn ar Raschîd mit der Ermordung Dschaᶜfars stürzte. Harûn zog dann nach Churâsân und starb in Tûs. Die Residenz seines Sohnes Ma'mûn war Merw. Mit Muᶜtassim kamen am Hof in Baghdâd die Türken ans Ruder (ab 833), und mit der wirklichen Herrschaft der ᶜAbbasiden in Churâsân ging es zurück. Ma'mûns General Tâhir gründete als Gouverneur von Churâsân 820 eine eigene Dynastie der Tâhiriden, der die Saffâriden (867 bis 903) und Sâmâniden (874—999), durchwegs nationalpersische Dynastien, folgten, die für die weitere geistige Entwicklung Îrâns maßgebend wurden.

Über die Moscheebauten ist uns folgendes überliefert: Abû Muslim, der berühmte ᶜAbbasidenpropagandist, der die Kreation dieser Dynastie mit dem Tode bezahlt bekam, war u. a. der Erbauer einer der drei großen Freitagsmoscheen, die Merw schon im 10. Jahrhundert besaß und zwar der „Neuen Moschee" (um 750). Derselbe Feldherr wird nun auch als Erbauer der ersten Freitagsmoschee von Nîschâbûr genannt. „Der Teil, wo der Mimbar stand, war von Holzpfeilern gestützt und seine Erbauung ging auf die Zeit des Abû Muslim zurück." Auch aus dieser kurzen Notiz kann man schließen, daß in Churâsân im 8. Jahrhundert noch vornehmlich Holzpfeiler als Stützen verwendet wurden. Überliefert sind uns Holzpfeilerhallen in Ar Rubât in der Provinz Dschordschân, in Sîrâf am Persischen Golf und in der Moschee des Manssûr in Baghdâd (vgl. Guy Le Strange, The lands under the eastern Chaliphate und ders., Baghdad). Bei Menâma auf der Insel Bahrejn fand ich die Ruinen einer 1339/40 erbauten Moschee mit eingebauten Säulen und Holzpfeilern eines älteren Baues, wohl aus der Zeit der Karmatenherrschaft. Der Hof wird von je drei gekuppelten (aus Steintrommeln zusammengesetzten) Säulen mit Spitzbogen gebildet, während die Harâmdecke von Holzpfeilern getragen wurde, deren einer eine kufische Inschrift eingeschnitzt trägt (Abb. 59). Die Holzpfeilermoschee war also in Îrân in der islamischen Frühzeit sehr verbreitet, da man ihre Spuren vom Norden bis zum Golf verfolgen kann.

Über die Moschee in Nîschâbûr erfahren wir weiter: „Der Rest des Gebäudes, der auf runden Säulen geformt aus Ziegeln ruhte, war von ᶜAmr b. Laith erbaut worden. Der Hof

war an drei Seiten von einer offenen Galerie umgeben und in der Mitte bemerkte man einen Pavillon von großer Eleganz, gestützt von schwarz und weiß geäderten Marmorsäulen; er hatte elf Tore, und seine Wände und sein geneigtes Dach waren mit bemalten und vergoldeten Skulpturen und Arabesken bedeckt" (Ch. Schefer nach Abu Alî el Alewi in seiner französischen Ausgabe des Nassiri Chosrau, S. 280). ᶜAmr b. Laith war der zweite Herrscher der kurzlebigen, aber energischen und tüchtigen, aus Sîstân stammenden Dynastie der Saffâriden, die Churâsân, Sîstân, Fârs und Kurdistân als Gouverneure unabhängig beherrschten (868–903). Sie bauten in diesen Provinzen mehrere Moscheen, darunter ᶜAmr den Dschâmi ᶜAtiq in Schîrâs in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. In dieser heute Masdschid-i-Dschumᶜa genannten ältesten, stark verfallenen Moschee in Schîrâs ist der alte Harâm noch zum Teil erhalten: Eine Halle mit aus Backsteinen gemauerten Säulen, die Spitzbogen tragen, auf welchen das Balkendach aufsitzt (Abb. 60). In diesen Saffâridenmoscheen wurde also die runde Säule als Stütze dem prismatischen Pfeiler so vorgezogen, daß man sie aus Backstein mauerte. Erklärbar ist dies nur aus einer iranischen Bautradition, die sich denn auch in den Wandsäulen der Sasanidenbauten und in davon abhängigen islamischen Bauten anderer Art, wie Ochejdir bestätigt findet. Der Ursprung der Backsteinsäule liegt jedoch in Mesopotamien, wo sie seit den ältesten Zeiten verwendet wurde (Tellô, Nippur). War ausnahmsweise altes Marmor-Säulenmaterial vorhanden wie in Istachr bei Persepolis, so wurde dieses wieder verwendet, wie aus Muqaddasis Beschreibung der dortigen Moschee hervorgeht. Auch die große, von den Mongolen 1220 zerstörte Moschee von Balch war nach Ibn Batûtah mit prächtigen Säulen erbaut. Muqaddasi berichtet uns auch von der Freitagsmoschee in Isfahân, als gebaut mit runden Säulen, versehen mit einem 70 Ellen hohen Minaret an der Qiblaseite. Ein Teil dieser alten Säulenmoschee ist in der heutigen Freitagsmoschee noch erhalten (Abb. 61). Die Säulenschäfte sind so sorgfältig mit Stuck überzogen, daß man ihr Mauerwerk nicht sehen kann, doch bezeugt die Stuckschicht allein, daß sie aus Ziegel (oder Stein) gemauert, nicht monolith sind. Ob die Ziegelgewölbe ursprünglich sind, bleibe vorläufig unentschieden. Besonders interessant sind die Beschreibungen Muqaddasis von den Moscheen in Fasâ (Provinz Fârs) und Schâhristân, dem Hauptquartier von Dschordschân am Gurgânfluß. „Die im Basar (von Fasâ) gelegene Hauptmoschee, ein Ziegelbau, ist größer als die Hauptmoschee von Schîrâs; sie hat zwei Höfe nach dem Muster der Moschee in Medînet es-Salâm (Baghdâd),

Abb. 59. Alte Moschee bei Menâma auf Bahrejn (phot. Diez).

Abb. 60. Schīrās, Masdschid-i-Dschumᶜa (phot. Mirza Assadullah).

Abb. 61. Isfahân, Masdschid-i-Dschumᶜa. Alter Teil (phot. Diez).

zwischen den beiden ist eine gedeckte Galerie. „Und die Moschee (von Schâhristân) ist in zwei Hälften (sc. gebaut) nach Fasâ und Baghdâd." Da nach Muqaddasis eigener Angabe zu seiner Zeit in Baghdâd nur die östliche Moschee in Gebrauch war, kann mit dieser zweihöfigen Moschee nur die im Stadtteil Russâfa gemeint sein, die ja auch als größer und schöner gerühmt wird als die Moschee des Manssûr in der Rundstadt. Sie war auch die älteste, unter Mahdi (775—785) vollendete Monumentalmoschee der ᶜAbbasiden in Baghdâd (vgl. Guy Le Strange, Baghdad, S. 188).

Die Wiege der maghribinischen Architektur war Andalusien, das Reich des aus Syrien geflüchteten Omajjadenenkels ᶜAbd er-Rahmân, der nach einigen Jahren der Irrfahrten 755 hier landete und dem Geschlecht der Benî Omajja ein zweites Mal Thron und Macht verschaffte. Córdoba wurde die Residenz der Dynastie, die sich unter ᶜAbd er-Rahmân III., der den Kalifentitel annahm, zu größter Macht und Glanz entfaltete. Die Kulturgewohnheiten und Ansprüche, welche die Omajjaden aus Syrien mitgebracht haben mögen, fanden in Andalusien einen wohlgepflegten Boden. Die im Gefolge der Westgoten nach Spanien gekommenen Architekten des Ostens hatten durch Pfropfung von östlichen und byzantinischen Elementen auf die hellenistisch-spanische Provinzialarchitektur eine Baukunst von spezifischer Eigenart geschaffen, einen besonderen Ast am vielgestaltigen Baum der „romanischen" Architektur. Das eigenartigste Bauglied dieser Architektur ist zweifellos der Hufeisenbogen und dieser wurde denn auch das Wahrzeichen zunächst der spanischen, dann der der maghribinischen Architektur. Denn der Siegeslauf der andalusischen Baukunst nach Marokko und die übrigen spanischen Westprovinzen begann nach dem Zeugnis des Ibn Saᶜîd (der um 1250 schrieb), erst unter den ersten Almohaden, nachdem ihr Begründer ᶜAbd el-Mu'min den ganzen islamischen Westen unter seine Herrschaft gebracht hatte (1158), wodurch für das Entstehen und die Blüte einer Reichskunst der Boden bereitet war.

Die Anfänge waren auch im Westen provinziell differenziert, doch sind gleich die ersten großen Moscheen in Qairuân, Tunis, Córdoba durch gewisse Gemeinsamkeiten verbunden. Für die Art ihrer Stützen war der Reichtum an antiken und christlichen Säulen maßgebend:

Sie wurden als Spolien wieder verwendet, solange der Vorrat reichte. Erst später war man zur Herstellung eigener Stützen gezwungen und bevorzugte die Form der vier- und achtseitigen Pfeiler (Tlemsên, Toledo). Das Mittelschiff (Transept) der Harâmhallen ist stets breiter als die übrigen Schiffe und verbindet sich häufig mit einem längs der Mihrâbmauer laufenden ebenso breiten Schiff T-förmig, um eine quadratische Vierung für die Mihrâbkuppel zu bilden. Die beiden Hauptschiffe sind meist durch doppelte Säulenstellung ausgezeichnet. Das Mittelschiff ist ferner an jeder Seite mit einer auf polygonem Tambur sitzenden Kuppel gekrönt (Qairuân, Tunis, Sousse, Sfax, Mahdija, Gafsa, Béja). Der hofseitige Eingangsbogen zum Mittelschiff ist meist reich dekoriert. Der Mihrâb ist in einigen Moscheen in eine turmartige Vertiefung verlegt und die Maqsûra durch besonders reiche Einbauten ausgezeichnet (Córdoba, Manssûra bei Tlemsên). Die Hufeisenbogen und das vierseitige Minaret wurden für die malekitischen Moscheen des Maghrib offizielle Formen. (Ausnahmen sind einige wenige oktogonale Minarete in Marokko und Spanien.)

Die Moschee von Qairuân ist nach dem Begründer der „Lagerstadt", dem Feldherrn des ersten Omajjaden Muᶜâwija ᶜOqba b. Nâfiᶜ el Fihrî, Sidi ᶜOqba benannt. Sie hat jedoch in ihrer später gewordenen Form mit dem ersten Moscheebau ᶜOqbas ebensowenig zu tun, wie die heutige Amr Moschee mit dem ersten Bau des Eroberers von Ägypten. Nur der alte schmucklose Mihrâb (des ᶜOqba) blieb stehen und ist hinter dem jetzigen eingemauert. In ihrer heutigen Gestalt ist sie im wesentlichen als der Bau des dritten Aghlabiden Ziâdet Allâh I. (816—837) anzusehen. Die Kuppel über dem Mihrâb ließ der Aghlabide Ahmed (856—863) bauen. Ebenso ließ er die Wand oberhalb des Mihrâb mit Fayencen inkrustieren und den berühmten Mimbar aus Platanenholz, das er aus Baghdâd kommen ließ, schnitzen.

Mit ihrem Flächenraum von 124×74 m steht die Moschee Sidi ᶜOqba zwar hinter den Riesenbauten von Samarra und Kairo (Tūlūn) zurück, ist aber trotzdem eines der größten Bethäuser des islamischen Reiches (Abb. 63). Durch die schon bestehenden Straßen konnte ihre Anlage nicht orthogonal durchgeführt werden. Wie die andern großen Moscheen des Maghrib ist sie südöstlich, also nicht genau nach Mekka, vielmehr wie die ägyptischen und chaldäischen Tempel und die syrischen Moscheen orientiert. Der Harām besteht aus siebzehn parallelen Schiffen, deren Marmor-, Granit- und Porphyrsäulen mit Kapitälen aller Art und ausgleichenden Kämpfern durch spitzige Hufeisenbogen-Arkaden verbunden sind, die senkrecht auf die Qiblamauer zulaufen. Das breitere Mittelschiff und das parallel mit der Qiblawand laufende werden von Doppelsäulen (darunter auch dreifach gekuppelten) flankiert und bilden einen T-förmigen Transept im Harām. Die Langseiten des Hofes werden von je zwei Säulenreihen flankiert, die nordnordwestliche Schmalseite mit dem Minaret ist unregelmäßig verbaut. Die hofseitigen Portiken treten durch Mauerpfeiler mit davorgestellten Doppelsäulen verstärkt vor die Säulenhallen und bilden mit ihrem feindurchgliederten, doch kräftigen Rhythmus einen der schönsten Moscheehöfe (Abb. 62). Die Fassade des Harām ist durch den großen Zentralbogen des Mittelschiffes ausgezeichnet, über dem eine Kuppel thront. Die Fassaden wurden in neuester Zeit mit Marmorplatten verkleidet. Alle Harāmschiffe sind gegen den Hofportikus mittels prächtigen Holztüren geschlossen, die bei besonderen Gelegenheiten geöffnet werden, um größere Massen zur Andacht zu vereinen. Die Kuppeln über dem Eingang und dem Mihrāb ruhen auf sechzehnseitigen Tamburs, die mittels Eckbögen auf den vierseitigen Unterbauten sitzen. Es kam also die im Roten Kloster von Sohag schon angewendete, aus Persien stammende Kuppelkonstruktion mit Ecknischen oder mit Trompen zur Anwendung (Abb. 65).

Die große Moschee von Córdoba wurde vom ersten Kalifen der spanischen Omajjaden-Dynastie ᶜAbd er-Rahmān I. (756—788) gegründet und von seinem Nachfolger erweitert. Der Plan (Abb. 67) zeigt die vier Hauptbauperioden. Den ursprünglichen, 786 begonnenen Bau ᶜAbd er-Rahmāns (A), den sein Sohn Hischām I. (788—796) samt dem Minaret vollendete, erweiterte ᶜAbd er-Rahmān II. (822—852) durch Verlängerung der elf Schiffe um je sieben Bögen (B) und Bau eines zweiten Mihrāb (833—848). Sein Sohn und Nachfolger Muhammed I. (852—886) restaurierte den ganzen Bau, schmückte Mauern und Tore aus, und errichtete vor dem Mihrāb eine Maqsūra durch Holzgitter für den Emir, der durch einen bedeckten Gang vom Elcazar, seinem westlich der Moschee gelegenen Palast, direkt dorthin gelangen konnte.

Abb. 62. Qairuān, Moschee des Sidi ʿOqba
(nach Saladin).

ʿAbd er-Rahmān III. (912 bis 961), der „Kalife", unter dem die arabische Herrschaft in Spanien die höchste Blüte erreichte, baute das durch Erdbeben beschädigte Minaret um. Sein Sohn Hākim II. (961—976) ließ die dritte Erweiterung nach Süden durch Hinzufügung von weiteren je vierzehn Bögen ausführen (C) und baute eine neue Maqsūra, einen neuen unterirdischen Gang (Sābāt) und den dritten, noch gut erhaltenen Mihrāb. Die letzte Erweiterung endlich vollzog der Reichsverweser Hischām II. (976—1009) el Manssūr, indem er im Osten in der ganzen Länge des Baues acht Schiffe (sieben Säulenreihen) anbaute (D) (987—990). Die Moschee zählte nun 19 Schiffe, jede Stützenreihe 35 Säulen. Das ursprünglich zentrale, auf den Mihrāb zulaufende, breiter angelegte Hauptschiff wurde durch diesen letzten Anbau aus der Mittelachse verdrängt. Die Säulen und Kapitelle stammen vielleicht zum Teil aus der einstigen christlichen Kathedrale Córdobas, San Vincenzo, deren Hälfte ursprünglich den muhammedanischen Eroberern als Masdschid diente, und aus anderen antiken und christlichen Bauten. Sie wurden durch Hufeisenbogen aus weißen Keilsteinen im Wechsel mit Ziegeln verbunden und durch ein zweites Geschoß rundbogig ebenso verbundener Pfeiler wurde die gewünschte Höhe, ca. 10 m, für die ursprünglichen reich skulptierten und bemalten Satteldächer aus Pinien-(Cedern?)holz erreicht. (Diese sind bis auf einen kleinen restaurierten Rest seit 1713 durch Ziegelgewölbe ersetzt.) Der Mihrāb Hākims II. besteht aus einer achtseitigen Kapelle, bedeckt mit einer monolithen Kuppel, gebildet durch einen ausgehöhlten, muschelförmig kannelierten Marmorblock, unter dem über einer Kleeblattbogengalerie eine kufische Inschrift mit der Jahreszahl 354 (965) läuft. Die Maqsūra vor dem Mihrāb besteht aus drei Räumen, die mit ihren sich kreuzenden Lappenbögen und den eigenartigen Rippenkuppeln den architektonischen Glanzpunkt der Moschee bilden.

Der gegen den Fluß abfallende Boden machte gewaltige Substruktionen nötig, auf welchen die zwei bis drei Meter dicken, zinnengekrönten Umfassungsmauern aus verschiedenem Mauerwerk ausgeführt wurden. Sie sind mit turmartigen Strebepfeilern versehen, die an der Süd- und Nordseite die Säulenreihen stützen, während sie an den beiden anderen Seiten keine wesentliche struktive Bedeutung haben. Hier flankieren sie jedoch die zwischen sie eingebauten, jetzt meist vermauerten 21 Tore mit seitlichen Fenstern und Blendbogennischen, die den Straßenfassaden dieser Moschee ihren eigenartigen Charakter geben. Diese Hufeisenbogentore sind mit

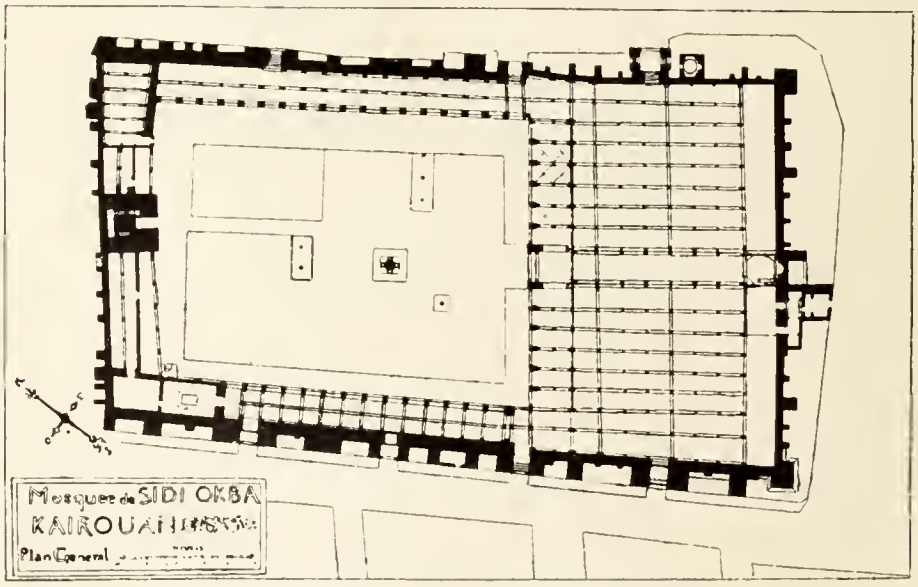


Abb. 63. Qairuān, Moschee des Sidi ʿOqba, Plan
(nach Saladin).

Stuckornamentik, Mosaiken und kufischen Inschriften reich geschmückt, ebenso wie im Inneren der Eingang in den Mihrāb. Einige der Tore waren ausschließlich für die Frauen als Eingang zu ihren Galerien, den Teqassirs, die zwischen den Dächern eingebaut waren, bestimmt. Hier wurde also die christliche Gynaikonitis nachgeahmt. Die ursprünglichen Türen waren mit ornamentierten (intarsierten) Kupferplatten belegt. Der Hof (Patio de los Naranjos) war von Galerien umgeben, die jetzt kaum mehr zu erkennen sind, und seine alten Brunnen sind durch andere ersetzt. Wie in Qairuān befand sich auch hier unter dem Hof eine gewölbte Zisterne, und zwar mit Pfeilern und Gewölben aus Haustein. Laut Inschrift wurde der Hof durch Beamte ᶜAbd er-Rahmāns III. 346 d. H. (957) ausgebaut. Die ungefähr im Zentrum der Moschee liegende „Capella Villa Viciosa" ist ein späterer Einbau, vielleicht des 14. Jahrhunderts. Das Minaret ist modern verbaut. Doch war das 951 erbaute Minaret ᶜAbd er-Rahmāns III., von dem uns eine Beschreibung Idrīsīs eine klare Vorstellung gibt, das Vorbild der berühmten Giralda von Sevilla und vieler Minarete des Westens (vgl. Thiersch, Pharos 126 ff.).

Abb. 64. Qairuān, Moschee des Sidi ᶜOqba, Mihrāb mit Lüsterfayencen und Mimbar (nach Saladin).

Die erste Moschee in Tlemsên, der alten Hauptstadt des mittleren Maghrib (Algerien), baute der Begründer der idrîsidischen Dynastie Idrîs I. (788—793) und sein Nachfolger Idrîs II. Diese älteste Moschee (Dschâmiᶜ el ᶜAtîq) war mit dem ältesten Quartier der Stadt, Aghadîr, als die Almoraviden nach ihrer Eroberung des Landes ein neues Quartier Taghrârt (d. i. Lagerplatz) gründeten (1101), dem allmählichen Verfall preisgegeben, obschon noch Jahrhunderte lang in ihr Gebete abgehalten wurden. Heute ist davon nichts mehr erhalten als ein Minaret, das auf der steingefügten Basis vielleicht des ursprünglichen Turmes von Jarmorâsen (1239—1282) aus Ziegel in der im Maghrib normalen viereckigen Form erbaut wurde (Abb. 70). Über die Gestalt dieser ältesten Moschee von Tlemsên ist uns leider meines Wissens nichts überliefert. Die zweite Große Moschee wurde 1135—38 von Almoraviden ᶜAlî b. Jusuf erbaut und folgt, allerdings mit Ausnahmen, dem maghribinischen

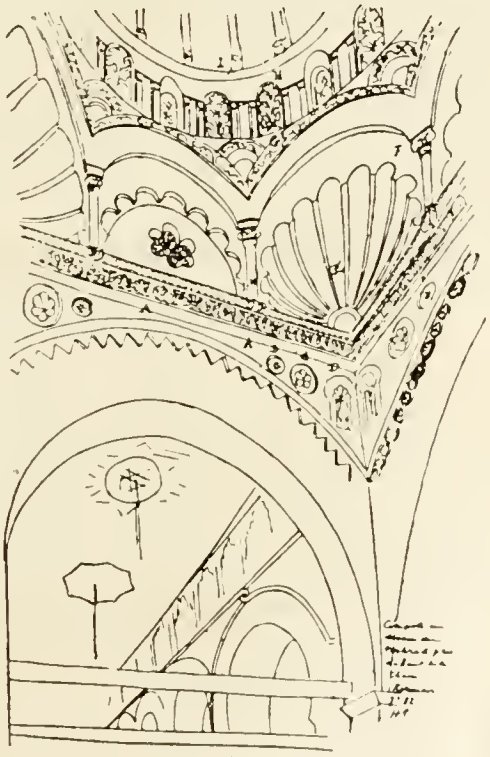


Abb. 65. Qairuān, Moschee des Sidi ᶜOqba, Kuppel über dem Mihrāb (nach Saladin).

Abb. 66. Córdoba, Innenansicht der Moschee.

Moscheetypus. Sie hat einen quadratischen, von vierschiffigen Portiken umstandenen Hof und einen dreizehnschiffigen Harâm mit breiterem Mittelschiff. Die Schiffe werden von Pfeilerreihen und einigen Säulen, die mit Spitz- und Hufeisenbogen verbunden sind, gebildet und laufen zur Qiblamauer. Das Mittelschiff ist durch zwei Kuppeln ausgezeichnet, deren eine vor dem Mihrâb, die zweite über der Mitte des Harâm liegen und die Transversalarkaden, deren mittlere den ganzen Harâm durchläuft, bedingten. Das die T-Form erzeugende breitere Querschiff der meist maghribinischen Moscheen fehlt hier, während es die späteren Moscheen von Tlemsên und Manssûra wieder haben. Die beiden Kuppeln sind nach dem gleichen Prinzip mittels Rippen gebildet, wie jene von Córdoba. Auch die Pultdächer mit offenen Dachstühlen gleichen der ursprünglichen Eindeckung der spanischen Moschee (Abb. 71). Das gleiche gilt von der dekorativen Ausschmükkung. Die späteren Moscheen von Tlemsên und der nahen kurzlebigen Merinidenstadt Manssûra wurden durchwegs nach dem hergebrachten

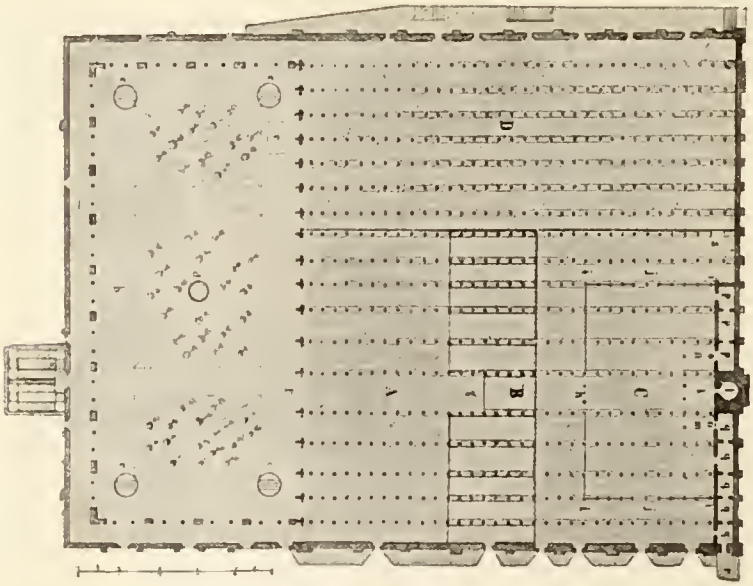


Abb. 67. Córdoba, Plan der Moschee
(nach Amados de los Rios, Córdoba I).

Plan, wenn auch mit kleinen Variationen gebaut. In Manssûra z. B. wurden Onyxsäulen als Stützen aufgestellt, die später in anderen Moscheen wieder verwendet wurden.

Die älteste Moschee Tunesiens, der Dschâmiᶜ es Zeitûna in Tunis (732), hatte die Gestalt der Moschee des Sidi ᶜOqba schon vorgebildet und kann daher als Urtypus der maghribinischen Freitagsmoschee gelten, dem auch die Moscheen von Sousse, Sfax, Mahdîja, Gafsa und Béja folgten.

Die polygonen Kuppeltambure der Zeitūna zeigen Muschelnischen zwischen Pilastern mit darüber verkröpftem Gebälk. Diese Architektur erinnert Saladin an syrische Apsidalarchitekturen (Qalᶜat Simᶜān, Qalb Lauzeh u. a.), und bestärkt ihn in der Annahme der Tradition, der Dschāmiᶜ Zeitūna sei von einem syrischen Architekten zum Teil nach dem Muster der Omajjadenmoschee in Damaskus gebaut worden (Manuel 216f.). Auch Marçais propagiert diese Ableitung. Der Hof sei wie dort ein Breitenhof, das vierseitige Minaret wie dort in die der Hoffassade des Harām gegenüberliegende Umfassungsmauer eingebaut. Diese Annahme mag manches für sich haben. Auch der Ursprung des von fast allen frühen großen Moscheen des Maghrib übernommenen Transeptes wäre damit erklärt. Ist jedoch der Kern des heutigen Harâm des Dschāmiᶜ Zeitūna, wie Saladin selbst annimmt, identisch mit dem viel älteren von ᶜObeid Allāh (632 n. Chr.) stammenden Bau, dann wird diese Annahme hinfällig.

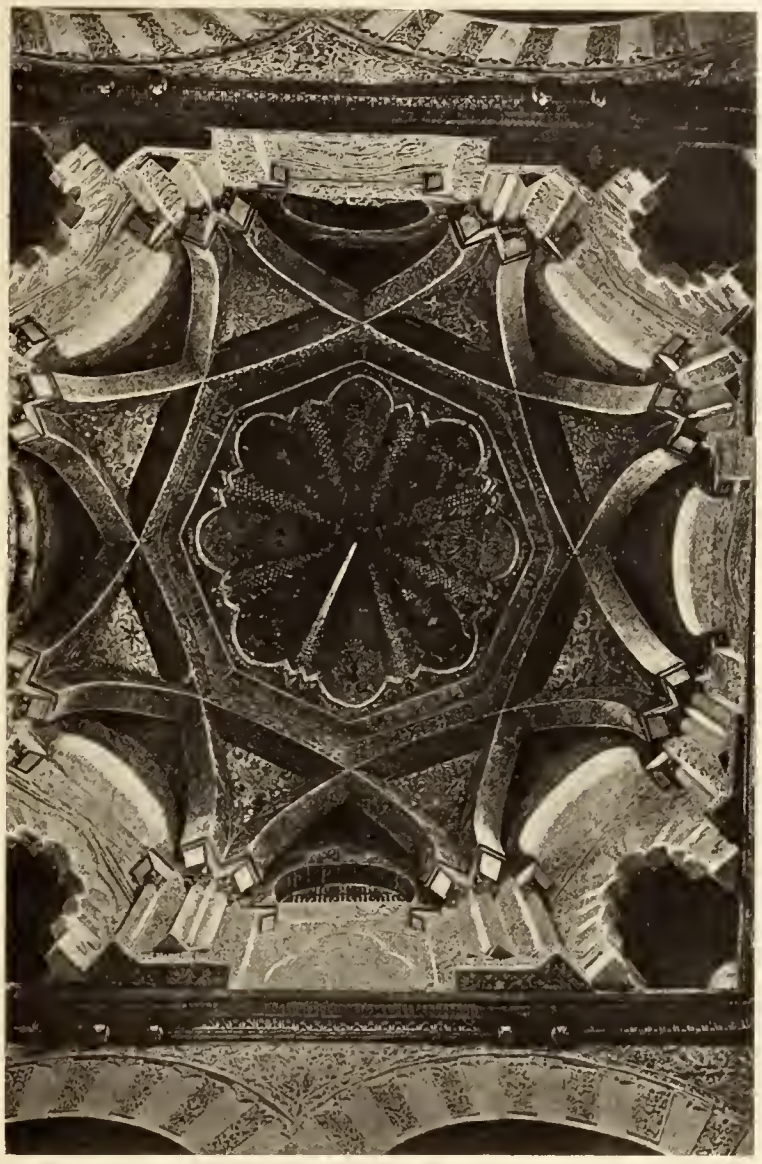


Abb. 68. Córdoba, Moschee, Kuppel über der Maqsūra.

Die Moscheen Mesopotamiens und des Westens, genauer die Moscheen des Ibn Tûlûn in Kairo und des ᶜOqba in Qairuân bildeten die Voraussetzung für die Fatimidenmoscheen in Kairo, enthielten jedoch durchaus nicht alle Elemente, die sich hier zu einem neuen Stil zusammensetzten. Entscheidend waren sie nur für die Plananlage, worin die erste Fatimidenmoschee, die Dschauhar, der General des Kalifen El Muᶜizz, (970—972) im neugegründeten Qâhira baute, die Moschee El-Azhar der Moschee Sidi ᶜOqba in Qairuân, dagegen die Moscheen des Kalifen El Hâkim (erbaut 990—1003) der Moschee des Ibn Tûlûn folgten. Als neues Bauelement tritt in der Azhar-Moschee auch der „Perserbogen" genannte Kielbogen auf, mit dem allerdings nur die Säulenreihen der Hoffassaden überspannt wurden, während im Inneren der Hallen der normale Spitzbogen herrscht. Der Perserbogen ward aber weniger eine konstruktive als dekorative Einführung, er wurde in der Folgezeit in Kairo bestimmend für

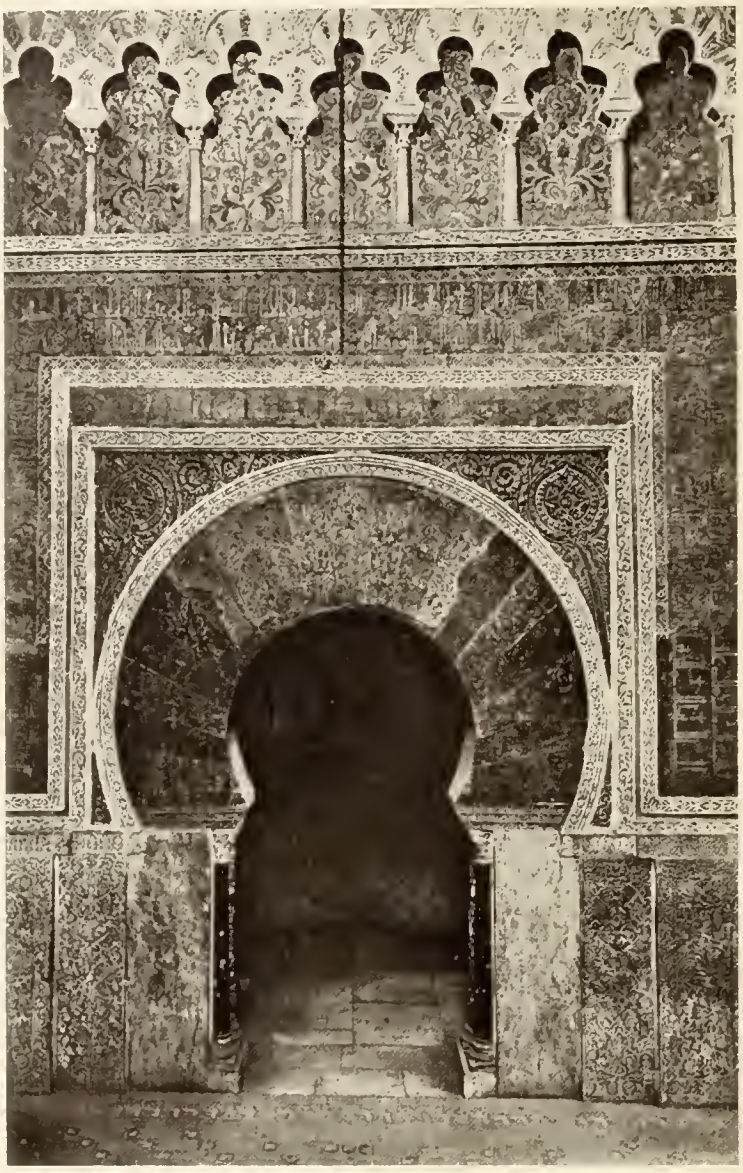


Abb. 69. Córdoba, Moschee, Eingang zum Mihrāb.

die dekorative Ausstattung der Fassaden, an denen er besonders auch als Abschluß der Blendnischen verwendet wurde.

Die wichtigste architektonische Neueinführung der Fatimidenzeit ist die Quadermauerung für Tore und Festungsmauern. An der so entstehenden glänzenden Militärarchitektur beteiligten sich auch die großen Moscheen, indem sie mit festungsartigen Ummauerungen und vorspringenden Monumentaltoren umgürtet wurden. Im Gefolge dieser Steinarchitektur zog auch eine Ornamentik ein, die aus anderen Voraussetzungen entsproß als die bisherige Stuckornamentik und neue Motive in ihrem Formenschatz führte. Im Verein mit der sich nun ebenfalls dekorativ entfaltenden arabischen Monumentalschrift, dem „blühenden Kûfi", erzielte sie neue dekorative Wirkungen. Auf diese Fragen der Dekoration kommen wir im nächsten Abschnitt zurück. Nichts von den genannten neuen Elementen der fatimidischen Baukunst ist ägyptischen oder kairinischen Ursprungs, sondern alles Import. Der Kielbogen ist vielleicht eher türkischen als persischen Ursprungs, jedenfalls aber in ganz Persien verbreitet. Sein ältestes Vorkommen konnte ich an einem Kuppelbau vom Ende des 10. Jahrhunderts in Sengbest in Ostchurâsân konstatieren. Die neue Steinbaukunst dagegen wurde aus Nordmesopotamien importiert: Die Baumeister der heute noch stehenden Tore Bâb el Futûh, Bâb en-Nassr und Bâb Suwaila waren Edessener, wie van Berchem nachgewiesen hat.

Die Moschee el Azhar, die „Glänzende", wurde vielfach umgebaut und namentlich durch ihre Umwandlung zur Medrese und die dafür nötigen Veränderungen und Anbauten ihres ursprünglichen Charakters beraubt. Ursprünglich, wenn auch vielfach restauriert ist heute noch der aus fünf Breitschiffen bestehende „Alte Liwān" mit dem von Doppelsäulen flankierten Transept. Dieser urprüngliche Harām wurde später um vier Breitschiffe vertieft. In der Parallelführung der Schiffe zur Qiblamauer folgt die Azharmoschee scheinbar der Moschee des Ibn Tūlūn, während die entschiedene Durchbildung des Transepts mit den beiden Kuppeln nach dem Muster der Sidi ᶜOqba in Qairuān, woher ja die Fatimiden kamen, gebildet ist. Die Marmorsäulen wurden wahrscheinlich den Ruinen der Tūlūnidenresidenz Qatā'iᶜ entnommen. Die Überführung aus dem Viereck in den achtseitigen Kuppeltambur geschieht durch Nischen, wie auch später in der Hākimmoschee. Es ist die gleiche Ecknische, die in Samarra (Dār el Chalīfa) angewandt wurde. Der Transept

mit den beiden Kuppeln gilt als derjenige Teil der Moschee, der keine eingreifenden Veränderungen erfuhr. Die Minarete stammen durchwegs aus späterer Zeit, vornehmlich dem 14. bis 16. Jahrhundert.

Die Moschee El Hākim wurde nach dem Muster der Moschee des Ibn Tūlūn, jedoch kleiner, mit einem aus fünf Breitschiffen bestehenden Harām (ohne Transept!) und zwei Arkadenreihen rings um den Hof gebaut. Davon sind die letzteren heute bis auf geringe Reste verschwunden, die Ziegelpfeiler des Harām nur zum Teil noch alt. Die alten Pfeiler hatten eingebundene Ecksäulen. Die alte Form hat bis auf den restaurierten Mihrāb und neueren Mimbars noch das Kuppelgeviert vor dem Mihrāb, mit seinen Doppelsäulen mit Glockenkapitellen, den geschnitzten Holzankern, der kufischen Stuckinschrift und der typischen Kuppelkonstruktion (Abb. 72). Erhalten sind ferner Teile des koranischen Stuckschriftfrieses, der an den Wänden des Harām und der Riwāqs, unmittelbar unter der flachen Balkendecke herumlief.

Abb. 70. Minaret von Aghadīr.

Der kunstgeschichtlich wichtigste Teil der Hâkimmoschee ist seine (westliche) Hauptfassade, die heute allerdings so verbaut ist, daß man sich erst nach genauen Untersuchungen eine Vorstellung davon bilden kann. Sie bestand ursprünglich aus einer mit Quadern verkleideten Bruchsteinmauer mit einem Tor in der Mitte und zwei eingebundenen Ecktürmen. Das Tor wird durch zwei fünfeinhalb Meter vorspringende mehr als zwei Meter breite Mauerflanken gebildet, die mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe verbunden die Einfahrt bildeten (Abb. 73). Diese Torflanken sind außen und zum Teil innen mit einer reich ornamentierten Nischendekoration ausgestattet, deren nördliche seit einigen Jahren freigelegt ist (Abb. 74). Die wahren Gestalten der beiden Ecktürme aber blieben durch die Ziegelmäntel, mittels deren sie im 14. Jahrhundert in die Stadtbefestigung einbezogen wurden, und über die sie mit später aufgesetzten Spitzen entstellt hervorragen, bis heute weiteren Kreisen unbekannt. Sie sind hier nach Aufnahmen, die ich im Verein mit H. Glück 1911/12 in Kairo machte, zum ersten Male von ihren Umbauten befreit wiedergegeben. Die beiden Türme sind verschieden gestaltet. Der Nordturm ist zylindrisch auf quadratischem Sockel von 780 m Seitenlänge, der anderthalb Meter unter das Niveau des Hofes, zum tieferen Niveau der Straße reicht. Eine innere Spiraltreppe führt bis zu den späteren Ziegelschichten empor (23—24 m), durch welche die Basis für die spätere Spitze gebildet ist. Durch die Fensterreihen und Ornament- bezw. Schriftfriese wird der Turm in vier Geschosse eingeteilt. Der Südturm ist in seiner unteren Hälfte quadratisch, dann achteckig mit sich verjüngenden Geschossen. Das erste achteckige Geschoß hat vier Eckrundtürme als Überleitung. Die Gesamthöhe bis zu den Ziegelschichten beträgt 25 m, also fast ebensoviel wie am anderen Turm. Es scheint daher, daß der Quadernbau beider Türme nur bis zu dieser Höhe reichte, und daß darauf Spitzen aus anderem, leichter zerstörbarem Material, wahrscheinlich, wie auch an anderen Minareten, aus Holz gebaut waren. Beide Türme waren nur zum geringsten Teil in die Umfassungsmauer der Moschee eingebunden, so daß der größte Teil der Sockel und ersten Geschosse nach außen vorsprang. Die Fassade als Ganzes sowohl wie die Einzelgestalten der beiden Türme sind entwicklungsgeschichtlich zunächst für die islamische Architektur in Kairo, dann aber auch ganz allgemein von größtem Interesse. Die Hâkimmoschee ist die erste heute noch stehende und war die erste in Kairo (wo sie übrigens

Abb. 71. Tlemsēn, Hof der Großen Moschee.

ohne Nachfolge blieb), mit einer Festungs- oder Turmmauer-Fassade. Über den Ursprung und die Verbreitung dieser mit Ecktürmen und Torbauten befestigten oder richtiger geschmückten Gebäude-Fassaden sei hier nur gesagt, daß sie schon in der babylonischen und assyrischen Architektur immer wieder angewendet wurden und in Persien und Zentralasien bis heute typische Architekturformen blieben. Früh schon wurden diese Fassaden in Persien und Turkestân auch den Moscheebauten vorgebaut, und zwar besonders in den türkisch durchsetzten Gebieten, bis daraus die typische Kultbaufassade der Timuriden in Persien und im islamischen Indien entstand. Von Bustâm am Südrand des Elburs berichtet Muqaddasi (10. Jahrhundert), daß die dortige Moschee wie eine Festung am Marktplatz stand. Ebenso wie die Fassade als Ganzes, wurden auch beide Turmformen aus Persien übernommen. Dies wurde für den Rundturm (allerdings ohne Bezugnahme auf den ihm unbekannten Hâkimrundturm) bereits von Thiersch ausführlich dargelegt (Pharos 140 ff.), während für die Ableitung des Viereck-Achteck-Turmtypus Strzygowski wohl den richtigen Weg zeigte, indem er auf den zwischen Viereck und Kuppelrund vermittelnden achteckigen Tambur der persischen Kuppelbauten als Ursprung dieser Aufeinandertürmung verwies (N. J. f. d. Kl. Alt., 23. Bd., 362 ff.). Die vier Halbzylinder an der Basis des Achteckgeschosses am südlichen Hâkimturme sind dann als die äußerlich sichtbaren Projektionen der Ecknischen als traditionell gewordene, hier tektonisch wertlose architektonische Glieder zu erklären. Freilich besteht zwischen der Hâkimfassade mit ihren Türmen und den persischen Vorbildern ein grundlegender Unterschied im Material: Aus Ziegelarchitektur ist hier Steinarchitektur geworden, und daher mußten auch Ziegelformen zu Steinformen umgebildet werden. Diese Umformung hat sich nicht erst zur Fatimidenzeit und in Kairo, sondern schon vorher an christlichen Bauten in Armenien und Nordmesopotamien vollzogen und aus jenen Gegenden müssen auch die Architekten der Hâkimfassade nach Kairo gekommen sein. Die Untersuchung der Ornamentik bestätigt die Richtigkeit dieser Ableitung in besonders überzeugender Weise. Es ist bezeichnend, daß in der Folgezeit nicht der runde, sondern der Viereck-Achteck-Turm der normale Minarettypus für Kairo und im Delta wurde. Als Stammvater aller dieser Minarete des vieltürmigen Kairo hat der Südturm der Hâkimmoschee zu gelten.

Abb. 72. Kairo, Moschee el Hakim, Kuppel über dem Mihrab (phot. H. Glück).

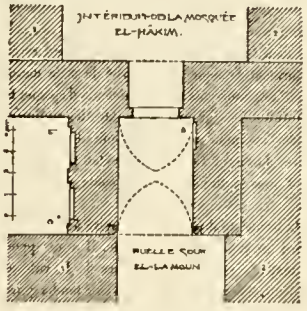


Abb. 73. Plan des Moscheetores (nach Comité de Conservation, Bd. 24).

Die Fatimiden bauten in Kairo noch folgende kleine Moscheen: El Manssûr el Âmir, und sein Wezir El Ma'mûn die Moschee El Aqmar (vollendet 1125), Abû'l Manssûr Ismaᶜîl die (völlig verrestaurierte) Moschee el Faqihâni (vollendet 1148/49), endlich baute unter Abû Muhammed ᶜAbdallâh el ᶜÂḍid, dem letzten Fatimiden, Es Ssâlih Ṭalâ'iᶜ die gleichnamige Moschee um 1160. Die Aqmarmoschee hat einen kleinen, übrigens restaurierten Hof, mit dreireihigen Harâm gebildet aus durch Spitzbogen verbundene Spoliensäulen, ein breiteres Schiff vor der Qiblawand und drei Portiken mit je zwei Säulen und Eckpfeilern. Auch hier ist die Fassade, die seit ihrer Freilegung den Sûq en-Nahhâssîn schmückt, der entwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Teil des Ganzen (Abb. 77). Die noch flächig gehaltene Nischenwand des Tores der Hâkimmoschee ist hier eine reich belebte Schmuckfassade geworden, die in Kairo Schule machen mußte. Besonders die muschelartig vertieften Giebel des Tores und der Nischen beleben die Flächen mit ihrem stolzen Strahlengerippe und bilden kräftige Akkorde neben dem Gerimsel der Rahmungen und applizierten Rauten, den zierlichen Säulennischen und flach gehaltenen Stalaktiten. Durch die Mitte und über dem Ganzen aber laufen mit selbstgefälligen Rundungen und Auswüchsen kufische Schriftbänder und künden mit hochtrabenden Worten und Titeln den Namen des Erbauers. Die Fassade zeigt die dekorative Architektur der Fatimiden auf ihrem Höhepunkt. Sie kam zu ähnlichen Resultaten wie die Seldschuken mit ihren Moscheefassaden in Kleinasien, die weniger durch monumentale Größe als durch ihre zu unerhörter Meisterschaft gesteigerte ornamentale Dekorierung ausgezeichnet sind. Die Moschee des Ssâlih Ṭalâ'iᶜ ibn Ruzzîk endlich folgt im Plan der Aqmarmoschee bezw. dem durch die Azharmoschee festgelegten Plan der fatimidischen Säulenmoscheen, deren Hauptmerkmale die Parallelführung der Schiffe zur Qiblawand, ein breiteres Schiff vor der Qiblawand und ein Transept zur Qibla sind. Trotz des kleinen Maßstabes ist auch letzterer durch geringe Verbreiterung des mittleren Interkolumniums markiert. Die hochgestelzten Kielbogen des Harâm und des Portikus dürften einer späteren Zeit angehören. Die beiden Fassaden der Moschee sind durch Buden und Häuser verbaut. Sie scheinen im wesentlichen durch Reihung von flach behandelten Kielbogennischen belebt zu sein, deren einige man sehen kann. Sie sind wesentlich einfacher behandelt als die Nischen der Aqmar- und Hakimmoschee und leiten über zur Fassade des Haupttores der 1269 vollendeten Moschee des Mamelukensultans Zâhir Bejbars (Abb. 78). Diese sei als Epigone der großen tûlûnidisch-fatimidischen Freitagsmoscheen in Kairo noch in diesem Zusammenhang behandelt. Sie vereinigt noch einmal alle bisher gegebenen Elemente der großen Pfeiler- und Säulenmoscheen des einstigen omajjadisch-ᶜabbasidischen Weltreichs.

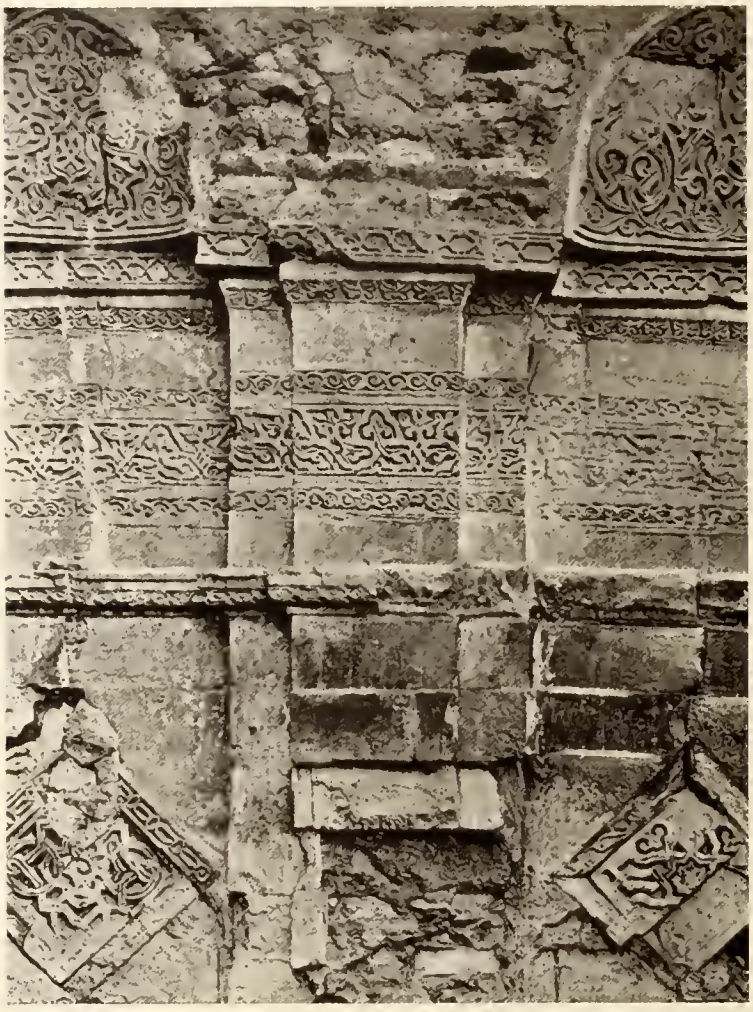


Abb. 74. Kairo, Moschee El Hākim, Nördliche Torfassade
(nach Comité de Conservation, Bd. 24).

Die zur Qiblamauer parallel geführten, mit Spitzbogen verbundenen sechs Pfeilerreihen des Harām sind durchsetzt von einem durch besonders starke Pfeiler flankierten Transept, der vor dem Mihrāb mit einer Kuppel überdeckt war. Dieser Transept mit der drei Schiffsbreiten überspannenden Kuppel ist allerdings eine neue Erscheinung und wohl zu unterscheiden von den bisher betrachteten. Hier macht sich der Einfluß eines neuen Moscheetypus geltend, von dem unten die Rede sein wird. Zweischiffige Portiken umreihten den Hof. Die hofseitigen Pfeiler waren viereckig, alle anderen zeigen einspringende Ecken, in die wahrscheinlich antike Spoliensäulen eingebunden waren. Die Moschee war offenbar mit Holzbalken eingedeckt. Maqrīzī berichtet, daß Bejbars Baumaterial für die Moschee aus dem 1267/68 eroberten Jaffa herbeiführen ließ. Die noch stehende Umfassungsmauer ist im Gegensatz zum inneren Ziegelbau, wie an der Hākimmoschee aus Bruchstein mit Quadernverblendung aufgeführt. Sie ist von Spitzbogenfenstern durchbrochen, die innen von Schriftfriesen in Stuck gerahmt werden. Unter den Fensterreihen läuft ein Rankenfries in Stuck ringsum. Reichdekorierte Stuckflächen haben sich noch an der Innenseite der Westmauer erhalten. Die Pfeilerreihen des Harāms und der Riwāqs projizieren sich an der Außenmauer durch Strebepfeiler mit eingelegten horizontalen Säulen wie an den großen fatimidischen Festungstoren. Die Umfassungsmauer ist überdies durch drei vorspringende Portale, vier gezinnte rechteckig vorspringende Ecktürme und einen Mauerrisalit, der die Mihrābstelle verstärkt, gegliedert. Die Tore sind mit Nischen, Medaillons und Rauten dekoriert. Leider wissen wir nichts von der Form des Minarets, das sich über dem Westtor erhob, aber völlig verschwunden ist.

Literatur: Für den ʿIrâq sei verwiesen auf den Literaturnachweis des letzten Abschnittes über Samarra (S. 37 ff.). Über die frühen Moscheen des hochländischen Persiens und Turkestāns lag bisher nichts vor. Da die betreffenden Baudenkmäler bis auf die alten Kerne der Freitagsmoscheen in Isfahān und Schīrās (und vielleicht einige noch auffindbare Reste im südöstlichen Fars) zerstört sind, wird die Forschung über eine Ergänzung der Zusammenstellung der spärlichen Quellenberichte nicht hinauskommen. Dafür vgl. Guy Le Strange The Lands of the eastern Caliphate (Cambridge 1905) und die Originalausausgaben; für Baghdād desselben Autors Baghdad during the Abbasid Caliphate. In der Masdschidi-Dschumʿa in Isfahān konnte ich selbst im Verein mit O. Niedermayer rasch einige Aufnahmen machen, ohne gründliche Untersuchungen anstellen zu dürfen. Kurz zuvor hatte auch M. H. Violet Aufnahmen in dieser Moschee gemacht, auf deren spätere Teile wir zurückkommen.

Für Ägypten sind die beiden alten Riesenwerke Pascal Coste, Architecture arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1817 à 1826 Paris 1837—39 in f° und Prisse d'Avennes L'art arabe d'après les monuments du Caire (Paris 1878) 3 vol. in f°, noch immer die besten Unterlagen für eingehendes Studium. Durch M. van Berchems Materiaux pour un Corpus inscriptionum Arabicarum: Égypte (Paris 1894)

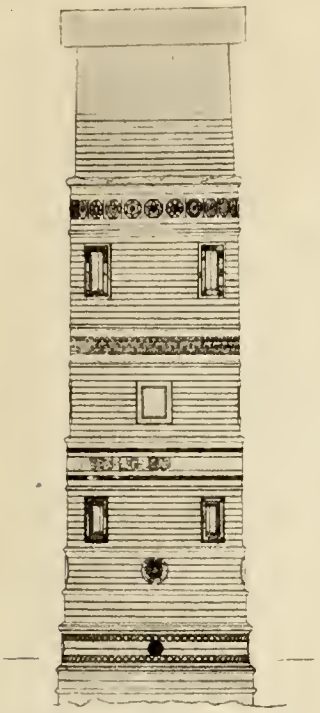


Abb. 75. Kairo, Moschee el Hākim, Nordminaret.

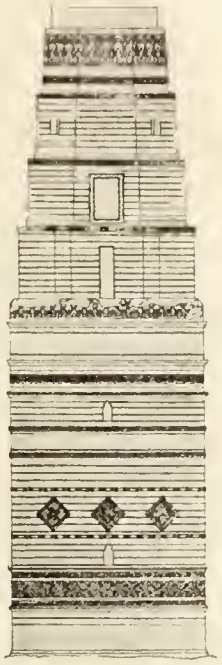


Abb. 76. Kairo, Moschee el Hākim, Südminaret.

wurde die kunsthistorische Forschung der islamischen Denkmäler in Kairo auf einen neuen Boden gestellt. Derselbe Verfasser gibt in Notes d'Archéologie Arabe Monuments et inscriptions Fatimites (Journ. Asiat. VIII. Serie 17 u. 18. Bd. 1891) die erste ausführliche Beschreibung der fatim. Bauten Kairos und ihrer Inschriften. Eine gut orientierende Gesamtübersicht bietet Franz Paschas Kairo (Berühmte Kunststätten No. 21. E. A. Seemann 1903). Vgl. auch H. Thiersch, Pharos pass. Für die Bauten des Ibn Tūlūn ist E. K. Corbett, The life and works of Ahmad ibn Tūlūn (J. R. A. S. 1891) grundlegend. Wertvolle Notizen über die Kairiner und andere ägyptische Baudenkmäler des Islam findet man in den Berichten des Comité de Conservation des Monuments de l'art arabe (Cairo 30 Bde.); vgl. besonders Bd. 24 (1908) S. 132 ff.: Mosquée du Khalife El Hâkem... V. Fago, Arte Araba (Rom 1909) ist mit Vorsicht zu benützen.

Eine treffliche Gesamtcharakteristik der maghribinischen Kunst gab M. v. Berchem, L'art musulman au musée de Tlemsēn (Journ. d. Savants 1906). Grundlegend für die beginnende Forschung und bis heute sind die Werke von Girault de Prangey, Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie (Paris 1841) 8°, und Monuments arabs et mosquées d'Espagne, contenannt souvenirs de Granade et de l'Alhambra. Mosquée de Cordove, Alcazar et Giralda de Seville (Paris 1839), in f°. C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, 2 Bde. f° (Berlin, Wasmuth 1892) bietet gutes Abb.-Material. G. Marçais, Les monuments Arabes de Tlemcen; ders. in Revue Afric. 49 und 50, ders. L'art en Algerie, Alger 1906. Eingehend monographisch ist Saladin, La mosquée de Sidi-Okba à Kairouan (Paris 1903) in 4°, T. 1 der Monuments arabes de la Tunisie. Daselbst weiterer Literaturnachweis. Über Córdoba vgl. auch Enzykl. d. Islam I. Marcel Dieulafoy, Gesch. d. K. in Spanien und Portugal. 8° (Hoffmann, Stuttgart 1913).

Über Ägypten und Maghrib: Saladin, Manuel d'art Musulman I. L'Architecture; das. ausführliche Literaturnachweise; F. T. Rivoira, Architettura Musulmana (U. Hoepli, Milano 1914).

V.

Der frühislamische Fassadenstil und die Bauornamentik.

Die Filiation der islamischen Baukunst von der chaldäischen tritt besonders klar in der Organisierung der Mauern und in der Gliederung der Mauerflächen hervor, weniger in der ornamentaldekorativen Ausstattung. Erklärlich ist dieses Weiterleben der alten babylonischen und assyrischen Traditionen unschwer durch die Kontinuität der Besiedelung bis in die islamische Zeitperiode, die an vielen der alten historischen Plätze stattfand. Starb doch z. B. Alexander d. Gr. im Palast des Nebukadnezar (651–604) in Babylon, das er — ein erster Ausgräber — vom Schutt hatte reinigen lassen, wo es zerstört oder verfallen war. In Tellô bietet ein Torweg ein Beispiel, wie seleukidische Baumeister den alten Stil der Rillenfassade übernahmen (vgl. Handcock, Mesop. Archäology Pl. V). Die Grundprinzipien für Bauanlagen waren in Mesopotamien von den ältesten Zeiten bis in die islamische Periode die gleichen geblieben,

Abb. 77. Kairo, Fassade der Moschee el Aqmar
(nach Strzygowski, Amida).

ja leben zum guten Teil bis heute. Die ständige Bedrohung der städtischen und ländlichen Siedlungen von seiten schwärmender kriegerischer Nomadenhorden führte damals wie heute zur Umgürtung mit Festungsmauern und das Hofsystem war und blieb für Tempel, Paläste und Häuser in allen Zeiten Regel. Aus diesen durch äußere Notwendigkeiten und Lebensgewohnheiten bebedingten Bausystemen entwickelten sich im alten Orient zwei Arten von Mauergliederung, die eine für die Außenmauern, die andere für innere oder hofseitige Mauern. Zweck der ersten war der Schutz gegen den Feind, während die zweite die dekorative Funktion der Fassade im engeren Sinn zu erfüllen hatte. Die Außenmauer war, sofern sie zur Verteidigung dienen sollte, meist als Turmmauer mit vorspringendem befestigten Torbau ausgebaut. In diesen Fällen beschränkte sich die fassadenmäßige Ausstattung auf den letzteren. Dagegen waren die massiven Mauern der Terrassentempel (Ziggurats) in der Regel durch ein System von

Risaliten und stufenförmig profilierten Rezessen, später durch Halbrundpfeilerreihen (Warka) gegliedert. Palast- und Häuserfronten wurden auch mit Zackenvorsprüngen (Sägeprofil) gegliedert (vgl. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 69 u. 240). Auch die Hofmauern der babylonischen Tempel waren mit freilich seichteren Rillen belebt (ebenda Abb. 40 u. 247). Lehmziegelmauern waren mit gebrannten Ziegeln und Asphalt, meist aber mit weißem Gipsmörtel verkleidet; doch wissen wir über deren Dekor vorläufig nichts. Soweit man heute sehen kann, waren auch die Hoffassaden neutral, d. h. sie sagten durch ihre Gliederung nichts von den Innenräumen aus, zu denen nur einige Türen vermittelten. Lichtöffnungen waren, wenn überhaupt, so oben unter dem Dache reihenförmig angebracht.

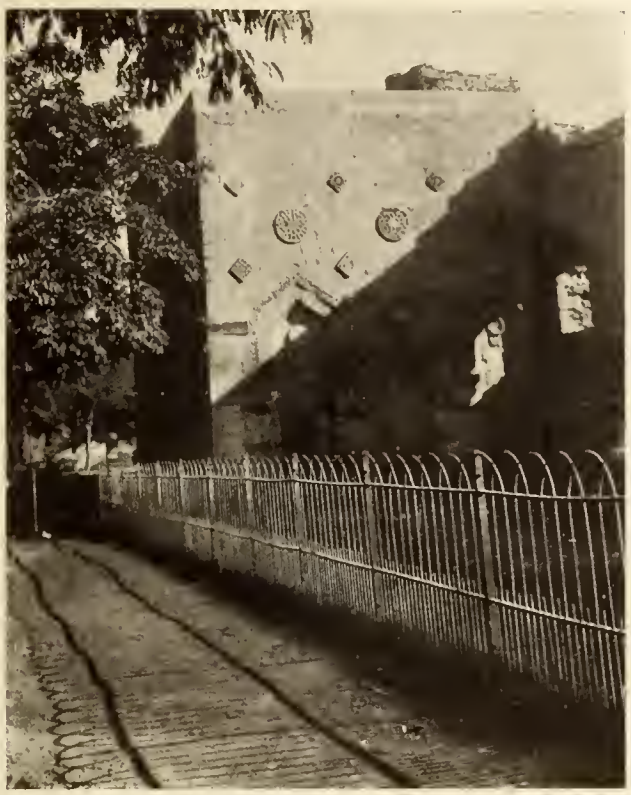


Abb. 78. Kairo, Mauertor der Moschee des Zāhir Bejbars
(phot. H. Glück).

Dieses Wandbau- und Wanddekorationssystem des alten Babylonien und Assyrien wurde von den nachfolgenden Herrschergeschlechtern übernommen und hat sich trotz mancher Modifizierungen im wesentlichen lange erhalten. Ein wertvolles Denkmal sasanidischer Fassadenbildung besitzt die Kais. Archäologische Kommission in Petersburg in einer sasanidischen Silberschüssel, deren Turmbau gewissermaßen alle Requisiten der Fassadenbildung ihrer und der Folgezeit vereinigt zeigt: Die Nischengliederung des ersten Geschosses mit dem vorspringenden Tor, eine Reihe von Muschelnischen eine Rundbogenfenster- (oder nischen-) Reihe, zinnengekrönte Wehrgänge und Loggien, die hier, da sie aus Holz gebildet waren, einzig überliefert sind und von der frühen Anwendung dieses für die spätere islamische Haus- und Palastfassade so wichtigen Bauteiles, den Beylié von der indischen Holzarchitektur herleitet, zeugen (Abb. 79). Die wichtigste Neuerung im System der Wandbehandlung war die Einführung der oben im Rundbogen abschließenden Mauernische, die an Stelle der Rillenfassade trat und der Fensternischenreihen; Neuerungen, die wir in Ermangelung seleukidischer an den sasanidischen Ruinen zuerst konstatieren können. An

Abb. 79. Sasanidische Silberschale
(Petersburg, Kais. Arch. Kommission) phot. F. Bruckmann A.-G.

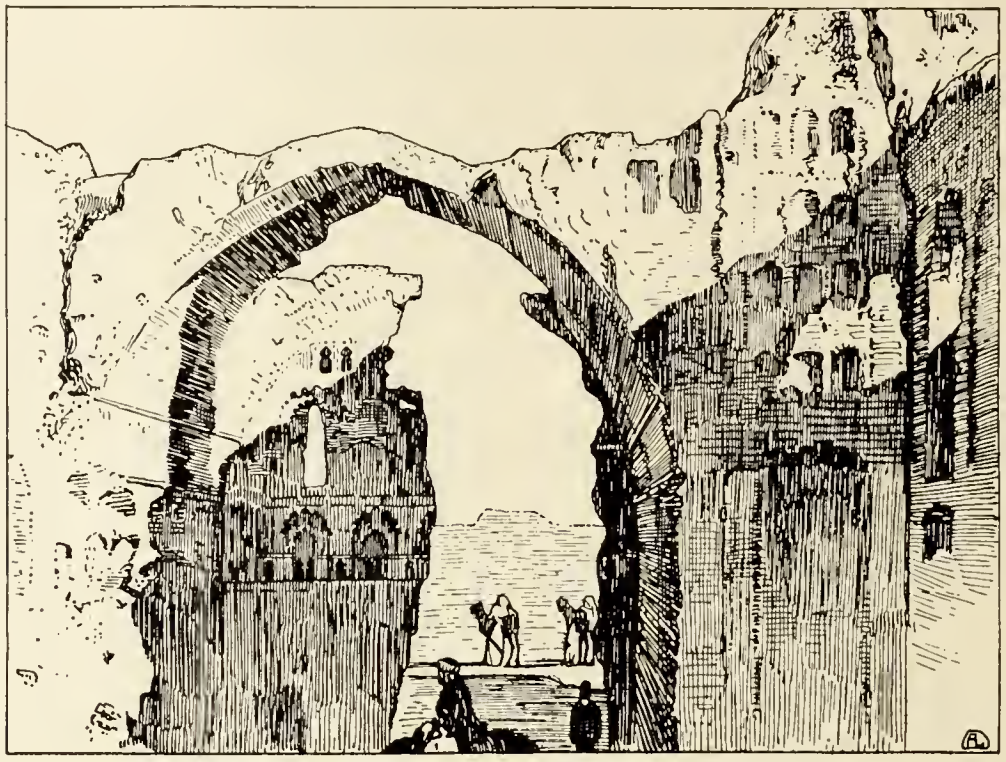


Abb. 80. Sīstān, Ruinenfeld von Sarotar: Tahl Dās
(Zeichnung von A. Lampl nach Phot. v. H. Mac Mahon).

der Blendfassade des Tâq-i-Kesrâ ist die Vereinigung beider Gliederungssysteme, der alten vertikalen Rillenfassade und der horizontal geteilten Blindfensterfassade durchgeführt und wird von der islamischen Baukunst übernommen und weiter entwickelt (ᶜAmmân Abb. 35, Torfassade von Châranī, Ochejdir) (Abb. 40).

Waren nun auch die Elemente dieses Fassadendekors in der hellenistischen, besonders nabatäischen Architektur Syriens schon vorhanden (vgl. H. C. Butler, Ancient Architecture in Syria pass.), und erklären sich viele formale Wandlungen aus dem Ziegelmaterial, so ist doch die Steigerung ins Riesenhafte, mit der hier die sasanidische Kunst einsetzt und die in der persisch-islamischen Architektur ihre Fortsetzung findet, allein eine künstlerische Schöpfung ersten Ranges. Die Entstehung dieser Schöpfung ist heute noch ein ungelöstes Problem — die Isoliertheit des Tâq-i-Késrâ als einzige Ruine mitten in einer ungeheuren menschenleeren Ebene, die einst die Doppelstadt Seleukia-Ktesiphon trug, erklärt seine kunsthistorische Isoliertheit. Es ist jedoch bezeichnend, daß ein bisher unbekannter Verwandter des Tâq am Ruinenfeld von Sarotar, östlich vom Hamunsee in Sîstân steht (Abb. 80). Die Datierung dieser Tahl Dâs genannten Ruine ist unbekannt, der Bau kann vorislamisch sein, ist aber wahrscheinlich frühislamisch. Die Übereinstimmung mit dem Bogen des Chosrau ist auffallend, wenn auch die Maße bescheidener sind. Solange jedoch über die ungeheuren Ruinenfelder Sîstâns keine Untersuchungen vorliegen (als Vorlage unserer Abbildung diente ein anders nicht wiederzugebender Rasterdruck nach einer photographischen Aufnahme von H. Mac Mahon, der ohne näheren Kommentar im Geogr. Journ. 1906 abgebildet ist), lassen sich keine anderen Schlüsse ziehen als diese, daß an entgegengesetzten Enden des persischen Reiches in der sāsanidisch-islamischen Übergangszeit ganz ähnliche

Architekturen entstehen. Die zeitlich nächsten, heute noch stehenden Fassaden solcher Art sind die Riesenportale der timuridischen Medresen in Samarqand (14. Jhh.). Was dazwischen lag, ist verschwunden. Deshalb ist die Existenz eines so vereinzelten Zwischengliedes, wie des Tahl Dâs von größter Bedeutung für den Aufbau der Entwicklungsgeschichte. Es bewahrt uns vor parthenogenetischen Hypothesen.

Der Übergang von der sasanidischen zur islamischen Wandgliederung und zum Fassadenstil vollzieht sich so unmerklich, daß von einem neuen Stil zunächst gar nicht die Rede sein kann. Daher sind auch die profanen Denkmäler der Übergangszeit wie die omajjadischen Wüstenschlösser, heute nach stilistischen Kriterien allein noch nicht endgültig bestimmbar. Die neue Religion begnügte sich mit der Schaffung einer ihren Anforderungen entsprechenden räumlichen Gestaltung des Kultbaues. Der konstruktive Ausbau, die äußere Umfriedung und die dekorative Ausstattung aber blieben völlig den herrschenden Traditionen freigestellt. Hier setzte der Wettbewerb der Stile ein, die sich mit ihren Trägern durcheinandermischten. Zunächst erkennen wir die Nachwirkung der altmesopotamischen Traditionen noch in den Festungsmauerfassaden der ᶜAskarmoscheen in Samarra und Kairo. Die Rillenfassade lebte an den prismatischen Basen der Malwijen von Samarra fort. Ja, sie lebte an einem nordafrikanischen Leuchtturm, dem Menara von Qal'a Benni Hammad (Prov. Constantine) vom Anfang des 11. Jahrhunderts noch einmal in ihrer ganzen Ursprünglichkeit auf. Dagegen bilden die Rundpfeilerreihen, wie sie am parthischen Terrassenbau in Warka zum ersten Male erschienen sind und die Zweikantfolgen die Umkleidungen der zahlreichen über Nordpersien und Churâsân verbreiteten Grabtürme und der Minarete von Gazna und Delhi, Denkmälergruppen, die später behandelt werden. Für die geraden Mauerfluchten aber bürgerte sich seit der sasanidischen Kunst die meist flache, oben rund oder spitzbogig abschließende Mauernische als Gliederungsform in Irân und den östlichen, sowie in den von Irân beeinflußten westlichen Provinzen des Islam ein. Sie gelangte über Italien und Spanien in die lombardische und romanische Architektur und sie herrscht in Persien bis heute. An den Ziegelbauten wurden vor die Mauerintervalle der Nischen meist Rundpfeiler gestellt und die Giebelfelder konchenartig ausgerundet zum Vorteil der räumlichen Auflösung der Mauerflächen. Durch muschelige Rippung der Giebelfelder und durch Auszackung der Bogenfriese, übrigens zwei hellenistische bezw. sasanidische Requisiten, wurde das Schlagschattenspiel und damit die dekorative Wirkung solcher Nischenfronten gesteigert. Im kleineren Maßstab bildeten sie als Blindfensterreihen, die nach ganz bestimmten Proportionsgesetzen eingestellt wurden, dekorative, meist oben rahmende Mauerfriese (Ochejdir, Stadttor von Raqqa). In Kairo bürgerte sich das Nischensystem an den Fassaden der Fatimidenmoscheen ein, jedoch in einer dem Steinmaterial gemäßeren, strengeren Form, mit eckigen Stufenrezessen wie an den christlichen und islamischen Steinbauten Nordmesopotamiens und Armeniens. Eine Ausnahme von diesem System bildet die kleine Fassade der Moschee el Aqmar (1125). Sie ist ein früher Vorbote der eigentlich persischen Haushoffassade, die im Gegensatz zu den bisher betrachteten dekorativen eine raumdeutende, aus der räumlichen Gliederung des Hauses entstandene, mit ihr organisch verbundene ist. Die funktionelle Ausdeutung ihrer Zierglieder wird sich später ergeben. An der Moschee el Aqmar ist sie allerdings als rein dekorative Blendfassade, die mit dem Innenbau nichts zu tun hat, verwendet.

Die Baumeister der westlichen Moscheen (von Quairuân, Tlemsên, Tunis, Córdoba, Sevilla u. a.) folgten durch Verstärkung der Umfassungsmauern mittels Strebepfeilern (Abb. 71) einem andern in Persien völlig unbekannten Prinzip, das der durchaus struktiv organisierenden

Abb. 81. Jerusalem, Felsendom: Arkadenmosaik v. J. 72 d. H. (691/92 n. Chr.)
(nach M. d. Vogüé, Le Temple de Jerusalem).

Abb. 82. Riemenzunge der Völkerwanderungszeit ca. 8. Jahrh.
(Aus Hohenberg in Oberösterreich).

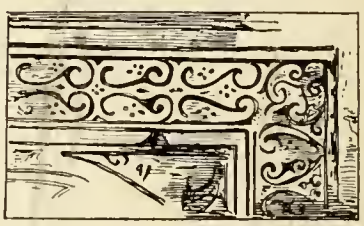


Abb. 83. Stuckdekor in El Gharra, 9. Jahrh.
(nach Phot. v. Oppenheim).

Abb. 84. Jerusalem, Felsendom: Mosaik im Tambur der Kuppel v. J. 418 d. H. (1027 n. Chr.).

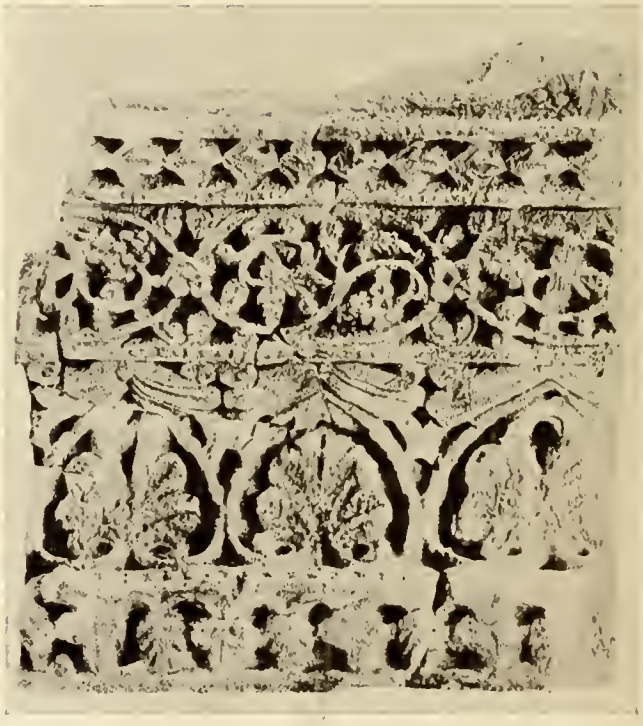


Abb. 85. Qasr et Ṭūba, Steinrelief, 8. Jahrh.
(nach Musil, Qussejr ʿAmra).

Gotik näher steht. Sie begaben sich damit der feierlich rhythmischen Wirkung der jeder struktiven Not vorbeugenden Verkleidungsfassaden des Ostens.

Eine Gruppe für sich bilden die Fassade von Mschatta und die Zimmer- und Saalwände der Häuser und Paläste von Samarra (Abb. 45 ff., 86). Bei aller sonstigen Verschiedenheit verbindet sie das den altorientalischen Orthostaten entstammende Dekorationssystem. Dabei ist freilich das Ursprüngliche des Orthostatenbaues, die Verschiedenheit des Materials vernachlässigt, nur die auf dieser Unterlage entstandene Tradition der Dekorierung des Mauersockels wurde beibehalten. Dieses bei den Hettitern und Assyrern heimische, auch in Pasargadae noch angewendete Mauerungs- und Dekorationssystem (die altorientalischen Orthostaten waren stets figürlich geschmückt) lebte an neueren persischen Bauten wieder auf und hat sich dort bis heute erhalten. In Samarra sind die Sockel der Wände bis zu einer Höhe von zirka einem Meter dekoriert, ferner die oberen Kanten der Wände, die Türrahmen und manchmal auch die Türleibungen. Über den Sockeln sind die Saalwände mit verschieden geformten Nischen geschmückt. Das Material der Dekorationen ist Gips, der mit einem Anstrich von Schlemmkreide versehen wurde. Über die Herkunft des Dekorationsstils von Samarra wissen wir nichts, können jedoch annehmen, daß sie ihn als Pflanzstadt Baghdâds von der Residenz übernommen hat, von deren Bauten zur Zeit der ᶜAbbasiden uns die Ruinen von Samarra allein ein Bild geben können.

An den Fassaden, noch viel mehr aber an den Innenwänden der Moscheen und Häuser wuchs eine Ornamentik, die mit ihrer Mannigfaltigkeit an Technik, Komposition und Einzelmotiven den internationalen Charakter der islamischen Kunst am deutlichsten zum Ausdruck brachte. Ornamentale Systeme verschiedener Herkunft, aus verschiedenem Material und ikonographischen Traditionen hervorgegangen, prallen in Vorderasien aufeinander und vermischen sich zu neuen. Stein-, Ziegel-, Stuck-, Holz- und Textilornamentik lösen sich oft von ihrem angestammten Material los und erscheinen auf wesensfremdem wieder. Ist die Voraussetzung für diese Vermischung der Schmuckmotive, die Vermischung ihrer Träger, herbeigeführt durch die ostwestlichen und südnördlichen (arabischen) Völkerwanderungen in Westasien, so liegt der tiefere Grund für den neu entstehenden Stil freilich zweifellos im gemeinsamen Kunstwollen aller dieser orientalischen Völker, das alle Materialschwierigkeiten zu überwinden weiß, um zu seinem Ziel zu gelangen. Dieses Ornamentchaos beginnt nicht etwa erst mit der islamischen Bewegung, sondern reicht weit in den Hellenismus zurück.

Mit der islamischen Welteroberung aber wird der Austausch durch den immer mehr einsetzenden großzügigen Weltverkehr und durch Anwendung der Leiturgie (vgl. S. 6) gesteigert und weiter gespannt. Gleich die omajjadische Bauornamentik gibt Zeugnis dafür. Nicht umsonst berief Walîd für seine Bauten auch Perser und Inder (vgl. S. 21). Die Resultate konnten nicht ausbleiben und die Stileigenheiten dieser Kulturländer von eminenten Eigenarten setzten sich in den Einzelformen oder in der Technik durch. Der Einfluß persischer, speziell sasanidischer Formen, auf die Mosaikornamentik etwa des Felsendomes (Abb. 81 u. 84) oder auf die rechtsseitigen Dreiecke der Mschattafassade (Taf. I u. Abb. 86) liegt ja dank Strzygowski, der uns dafür die Augen geöffnet hat, heute für uns klar zutage. Schwieriger ist der Nachweis des indisch-turkestanischen Einflusses. Auch diesen hat Strzygowski als erster erkannt und durch Gegenüberstellung der badenden Frau in Qussejr ᶜAmra (Abb. 27) und einer ähnlichen Darstellung auf einem Wandbild in Dandan Uiliq in Chotan an einem konkreten Beispiel überzeugend nachgewiesen (Zeitschr. f. Ass., 27. Bd., 1912). Er offenbart sich, wie ich glaube, auch an der Mschattafassade deutlich, am Ganzen wie im Detail.

Abb. 86. Mschatta, linksseitiger Torturm (Berlin, K.-F.-M.).

Die Umbrechung eines antiken Akanthussima zum Zickzackfries ist eine Vergewaltigung, die einen tiefen Grund haben muß. Desgleichen sind die monumentalen Bossen nicht ohne weiteres erklärbar. Die Vorbilder für dieses hier zur reinen Dekoration gewordene System können nur struktiver Natur sein. Sie dürften in solchen Umwallungsmauern, wie sie für die Tempelbezirke in Chinesisch-Turkestān typisch sind, zu suchen sein (Abb. 87). Hier hat sich das gleiche System in seiner architektonisch-dekorativen Ursprünglichkeit bis heute erhalten. In vielen der Dreiecksnischen sieht man auch das Vorbild der Bosse, den Kopf eines zylindrischen Füllsteins (deutlicher auf Abb. 227 dess. Bds). Der Ursprung dieser hier scheinbar mit ungebrannten Ziegeln ausgeführten Balustradenform ist wohl im Holzbau zu suchen, auf den ja bekanntlich die meisten Bauformen des indoturkestānischen Kunstkreises zurückgeführt werden müssen, um erklärbar zu werden. Das gleiche Baumotiv wurde als Höhenfries auf islamisch-kirgisischen Grabkuppelbauten verwendet. Ein solcher Bau steht in Dschanikend am Sir Darjā (vgl. Abb. in Globus, 23. Bd.). Die Herkunft des architektonischen Gerüstes der Fassade weist auch auf den Ursprung der ornamentalen Gesamtidee. Das Detail freilich ist durchaus hellenistisch und ᶜirāqenisch-persisch. Daß jedoch der antike Formensinn ohne fremden Einfluß zu dieser üppigen Prachtentfaltung gekommen wäre, kann man wohl kaum annehmen. Endlich kündet sich in der Überwucherung der Strukturen durch das Detail (Abb. 88) ein dem indischen gleichgesinnter in Vorderasien, zumal in Persien sonst ganz fremder Geist an.

In der ᶜAbbasidenzeit gewann mit der Stuckornamentik das eigentlich-persische Dekorationsprinzip die Oberhand. Die von de Morgan entdeckten Reste sasanidischer Stuckdekorationen in Qāl ᶜä-i-hesâr dâr beweisen, was dem Reisenden in Persien Ruinen neueren Datums überall nahe legen, daß der Stuckdekor das nationalpersische Schmucksystem seit jeher war und bis heute geblieben ist. Hauptdenkmäler dieser Technik aus der Frühzeit sind Samarra, Maqâm ᶜAlî, al Gharra, Dschâmiᶜ ibn Tûlûn, el Ashar, el Hâkim u. andere in Kairo, die ältere ᶜAdrakirche im Dejr es-Surjânî

Abb. 87. Tempelumfriedung in Chinesisch-Turkestān
(nach M. A. Stein, Ruins of Desert Cathay II).

an den Natronseen. In Samarra, wo Häuser und Schlösser in der gleichen Art dekoriert wurden, unterscheidet Herzfeld drei bis vier Stile, die in Anbetracht der kurzen Lebensdauer dieser Stadt (838—883) nur als Erscheinung des Leiturgiewesens erklärbar sind. Die mit Formen gepreßte Ornamentik des ersten Stils wird durch seichte, kerbschnittartige Kurven erzeugt, die kaum Schlagschatten werfen können. Die Palmettenmotive sind durch die flächige Behandlung und mangelnde Detailgliederung kaum erkennbar (Abb. 45). Die Ornamente des zweiten Stils sind ebenfalls möglichst flächenfüllend behandelt, schließen jedoch einen tiefschattenden Grund ein. Sie sind deutlich gegliedert durch Wechsel von glatten und netzartig gemusterten Flächen und in kleinen geschlossenen Kompositionen gerahmt nebeneinander gesetzt (Abb. 46). Im dritten Stil ist die flächige Wirkung durch mehr Detailgliederung und selbständiger Absetzung der ornamentalen Elemente (besonders des Weinblattes) gegen den tiefen dunkelnden Grund einer mehr farbig plastischen Wirkung gewichen (Abb. 47). Der bedeutsamste Unterschied zwischen dieser Ornamentik und der von Mschatta ist die Verdrängung des Grundes bis zum Äußersten. Mußte die längst angewendete Tiefendunkeltechnik schon in dieser Richtung gehen um zu ihrem Ziel zu gelangen, so handelt es sich jetzt, weniger im dritten, als im ersten und zweiten Stil um ganz neue Stilprobleme und -effekte, deren plötzliches Erscheinen stutzig macht. Die Ornamentik des ersten Stils verrät eine deutliche Verleugnung ihres vegetabilischen Ursprungs zugunsten einer kurvilinear-geo-

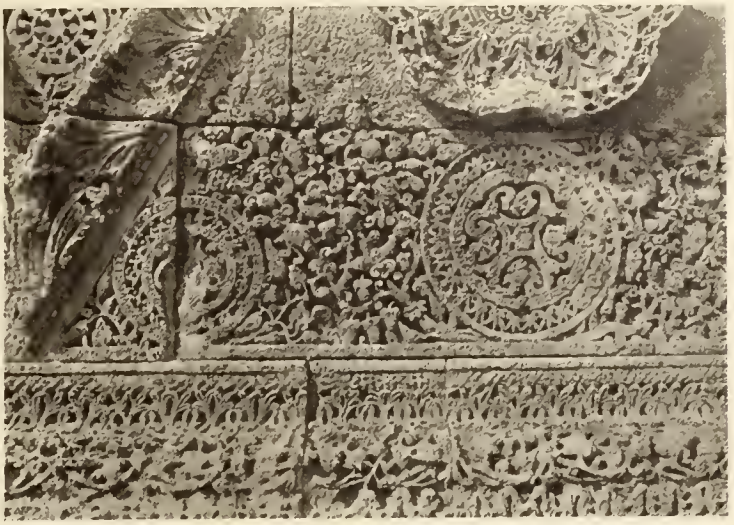


Abb. 88. Mschatta, Ornamentik am rechtseitigen Ende der Fassade
(Phot. B. Schulz).

Abb. 89. Halle in einem Haus in Miragram, Prov. Tschitral im Hindukusch
(nach M. A. Stein, Ruins of Desert Chathay I).

Abb. 90. Chargird in Ostchurāsān, Moscheeruine, Schriftfries aus sonnengetrockneter Lehmerde ohne Kalküberzug
(Phot. Diez).

metrischen. Herzfelds Ableitung vom Holzstil hat manches für sich. Der hier wiedergegebene, in vielfacher Hinsicht interessante Empfangsraum eines persischen Hauses in Indisch-Tibet möge die Möglichkeit und Berechtigung solcher Ableitungen erweisen und zeigen, welche Rolle die Holzschnitzerei als Flächendekor in Zentralasien auch heute noch spielt (Abb. 89). Es muß ferner beachtet werden, daß eine große Gruppe von Riemenzungen und -beschlägen der Völkerwanderungszeit formal, in der Verdrängung des Grundes, das gleiche Ziel verfolgt, wie diese Stuckornamentik. Die Nebeneinanderstellung einer Riemenzunge und eines Stuckmusters (im zweiten Samarrastil) beweist das (Abb. 82, 83). Auch die punkt- und strichartigen Vertiefungen würden da wie dort zur Erreichung der gleichen Effekte ausgestochen (vgl. J. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn pass.). Es wäre daher falsch, die Samarraornamentik aus dem Material zu erklären und die schnittige Weichheit des Stucks als den Ursprung dieser Ornamentik anzusehen. Der Kalkstein der Mschattafassade ist beinahe ebenso weich und hätte der gleichen Ornamentik keinen Widerstand entgegengesetzt. Anderseits hat die persische Stucktechnik kein wie immer geformtes Ornament zurückgewiesen, ist vielmehr jeder Form, wenn ihre Zeit gekommen war, gerecht geworden, vom fast schattenlosen Flachornament bis zu den acht Zentimeter tiefen Furchen des Tiefendunkelstils. Das von Alois Riegl in so geistvoller Weise propagierte Kunstwollen muß daher als Generator besonders auf ornamentalem Gebiet stets mitberücksichtigt werden. Die Ornamentik des zweiten Stils wurde in der Folgezeit die typische persische Stuckornamentik, die wir in Persien sowohl wie in Ägypten bis in das 14. Jahrhundert verfolgen können. Die Flach-Ornamentik des ersten Stils blieb Ausnahme. Die Weinblattornamentik des dritten Stils finden wir im 9. und 10. Jahrhundert in weitentfernten Punkten des islamischen Weltreichs. Schöne Beispiele dieser Ornamentik birgt die ältere ᶜAdrakirche im syrischen Kloster an den Natronseen in Ägypten und die Azharmoschee. Ich fand sie aber anderseits in zwei Baudenkmälern des 11. und 12. Jahrhunderts in Ostchurâsân, in Chargird und Sengbest in Stuck und gemalt. Sie findet sich in Chargird noch zum Teil in ihrer alten Form, wie in Samarra und in der ᶜAdrakirche, aber auch schon in einer neuen, durch Ausbildung der Gabelranke, die hier zeitlich zum ersten Male auftritt und in der Folgezeit bekanntlich ein Hauptmotiv der islamischen

Ornamentik wird. Von dieser neuen Stufe gibt Abbildung 90 eine Probe. Die besondere Schönheit dieses kufischen Schriftfrieses liegt in der Musterung des Grundes, von dem sich in hohem tiefschattenden Relief die Lettern des „blühenden Kûfî" abheben. (Auch in der genannten Kirche des Dejr es Surjânî ist die Ornamentik zum Teil mit gemustertem Grund, aber durchaus mit den alten Motiven durchgeführt.) Als Träger des Grundmusters zieht sich eine zweistreifige Wellenranke durch die Mitte des Frieses. Damit ist auch der Urtypus des bisher nur von den westlichen fatimidischen und anderen Denkmälern her bekannten, blühenden kûfischen Schriftfrieses gefunden. Wird man ihn im Gegensatz zur bisherigen Meinung nach dem islamischen Osten verlegen müssen? Die Schriftfriese bilden in der islamischen Bauornamentik eine Klasse für sich, da die Epigraphik stets bewußt dekorativ angewendet und den dekorativen Gesetzen untergeordnet wird.

Abb. 91. Minaret der Grabmoschee des Scheich Bajezid in Busṭâm (11.—12. Jahrh.)
(nach P. M. Sykes i. G. J. 1911).

Die Ziegelornamentik setzt in frühislamischer Zeit in Nord- und Nordostpersien mit zahlreichen Baudenkmälern aus gebrannten Ziegeln ein und hat sich mit dieser Bautechnik vornehmlich in den Provinzen der kaspischen Niederung bis heute erhalten. Die ältesten noch stehenden Bauten dieser Art sind Türme, und zwar Grabtürme, Wachttürme und Minarete, die bis in das 10. Jahrhundert zurückreichen. Die Träger dieser Ziegelbautechnik waren aller Wahrscheinlichkeit nach die Parther, jener îrânische Volksstamm, dessen Reich zur Zeit Alexanders des Großen die Provinzen südlich und westlich des Kaspischen Meeres umfaßte, und der unter den Arsakiden (ca. 256 v. Chr. bis ca. 230 n. Chr.) ganz Îrân und Mesopotamien beherrschte. Das älteste noch in Ruinen erhaltene Baudenkmal aus gebrannten Ziegeln in Nordpersien (sowie in Persien überhaupt) ist die sogenannte Alexandermauer, die vom Kaspischen Meere westlich gegen Gumbet-i-Qâbûs zieht und heute noch durch Wall und Graben sichtbar ist. Sie war aus quadratischen Riesenziegeln (bis 40 cm) gebaut. Ihre Datierung ist ungewiß, sie wird vielfach als Bau des Chosrau (um 560 n. Chr.), von anderen für alexandrinisch gehalten. Jedenfalls war sie eine Schutzmauer gegen die türkischen Nomadenhorden (vgl. Iran. Phil. II., 535 f.). Es ist bezeichnend, daß sich die quadratische Ziegelform, an Größe bis 20 cm abnehmend, weit in die islamische Zeit erhalten hat. Die Bauornamentik, die sich an diesen Ziegelbauten entwickelte, ist eine materialgemäße. Sie wurzelt in statisch-struktiven Gesetzen des vorgeschrittenen Ziegelbaues. Sie wurde gebildet entweder durch Vorkragen der Ziegel über die Grundfläche, oder durch divergierende kunstvolle Bindungen in der Fläche, drittens durch Verbindung der beiden genannten Arten, endlich durch Einbindung von Ziegeln mit farbig glasierten Schmalseiten. Rauten-, Zickzack-, Stufen-,

Kreuz- und Kreuzbandmuster sind die häufigen Ornamentformen. Die Rundminarete von Bustâm (Abb. 91), Dâmghân, Semnân, Chosrugird (Sebsevar), Sengbest (bei Meschhed), dann die Türme von Fîrûsâbâd (bei Turschîs) Mîl-i-Kusarnak (Sîstân), Kerât (östl. Chaf) und Ghasna sind die ältesten noch stehenden Träger dieser Ornamentik. Es gibt demnach zwei große, voneinander völlig unabhängige, verschiedenen Wurzeln entsprossene Ornamentprovinzen im Persien der ᶜAbbasidenzeit, die südliche vegetabilische Stuckornamentik und die nördliche und östliche geometrische Ziegelornamentik. Die erstere entstand aus dem Bedürfnis der Lehmziegelbauten nach Verkleidung der Wände und war infolge der Nachgiebigkeit des Materials sehr variabel, die zweite war an steiferes Material gebunden, daher stabiler.

Die Verpflanzung der Ziegelornamentik auf Stein vollzog sich in Armenien und Nordmesopotamien entsprechend den Wanderungen und der Ausbreitung ihrer Träger zum Teil schon in vorhellenistischer Zeit. Mit den großen germanischen (gotischen und langobardischen) Wanderungen nach dem Westen fand aber in den Kaukasusländern ebenso wie später in Oberitalien und Spanien auch der Aufstieg der zwei- und dreistreifigen Riemenornamentik von ihrem ursprünglichen Träger, den Erzeugnissen der Kleinkunst zur Bauornamentik statt. Blieb diese im ornamental noch wenig bebauten Westen Jahrhunderte hindurch in verhältnismäßig unvermischtem Zustand die alleinherrschende, so fand sie im schon weitaus komplizierteren Ornamentsystem Vorderasiens doch nur mit Auswahl Einlaß, soweit sie erwünschte Bereicherung bringen konnte. Vornehmlich ihre unendlich variierbaren Flechtwerkmuster in Kreis- und Rautenform waren als neutraler untektonischer Flächendekor willkommen. Zwischen den alten Akanthus- und Palmettenrankenmotiven und den Riemengeflechten fand eine gegenseitige Anpassung statt, eine Stilisierung einerseits und eine Vegetabilisierung (Naturalisierung) anderseits, die in Verbindung mit den versteinerten Ziegelmustern jene Bauornamentik bildete, die wahrscheinlich schon vom 10. Jahrhundert ab in Nordmesopotamien herrschend wurde und von dortigen Bauhandwerkern in das fatimidische Kairo übertragen wurde. Sie beschränkt sich übrigens nicht nur auf Stein, sondern erobert sich in ihrer Heimat, in Nordmesopotamien und den umliegenden Gebieten auch den Stuck als Material. Nur in Kairo führen beide Systeme, das neue auf Stein und die alte Stuckornamentik ihr gesondertes Dasein. Das früheste und daher wichtigste Denkmal dieser Ornamentik ist die Steinfassade der Hâkimmoschee mit ihren Türmen und ihrem Tor. Die Nischenfassade des letzteren (Abb. 74) zeigt uns diese Ornamentik auf einer früheren Stufe (um 1000), als wir sie heute an den noch erhaltenen Denkmälern in Mesopotamien kennen lernen, deren ältestes ein Mihrâb der großen Moschee in Mossul v. J. 1148 ist. Spätere Denkmäler wurden bisher ausschließlich in Mossul und dem umliegenden Bezirk, besonders im Kloster Chidr Eliâs an der Nordostecke der alten Stadtmauer von Niniveh aufgenommen. Eine führende Rolle spielt sie ferner auf den sogenannten Mossulbronzen. Da jedoch der Mihrâb der Großen Moschee in Mossul laut Inschrift von einem Baghdâder Künstler erbaut wurde, ist die Herrschaft dieser Ornamentik auch für die ᶜAbbasidenresidenz nachgewiesen, wo sie die alte ʿirâqenische Stuckornamentik in den letzten Jahrhunderten der ᶜAbbasidenherrschaft abgelöst haben dürfte. Ein Denkmal dieser Art ist uns denn auch im Bâb el talism (Talismantor) in Baghdâd vom Jahre 618 d. H. (1221) erhalten (Taf. II). Dort bildet diese Ornamentik in den Lünettenfeldern den Grund für eine figurale Darstellung, die allerdings schon einer andern, der turkotatarischen Formenwelt angehört, die damit — noch unter ᶜabbasidischer Patronanz — ihre kommende Herrschaft an den Toren Baghdâds ankündigte. Darauf kommen wir im Abschnitt über die seldschukische Kunst zurück.

VI.

Die Hauptgestalten des persischen Grab- und Sakralbaues vom 10. bis zum 18. Jahrhundert.

„Und die Araber nahmen in ihren Dienst die persische Nation und nahmen von ihnen die Künste und die Gebäude an."

(Ibn Chaldūn Prolegomena)

„Ich muß mich über die Perser wundern: Tausend Jahre haben sie geherrscht ohne uns (Araber) nur einen Augenblick nötig zu haben, und wir haben hundert Jahre geherrscht ohne ihrer nur einen Augenblick entbehren zu können."

(Kalif Sulajman (715—717), zit. v. Nöldeke in Z. d. M. G. 46. Bd., S. 763 Anm. 1.)

1. Der Grabturm.

Eine vornehmlich in Nordpersien von Ost-Churâsân bis nach Armenien verbreitete Gestalt des Grabbaues ist der runde Grabturm. Als Zeuge für den îrânischen Ursprung dieser Türme steht ein alter Turm in Vahneh im Lartale im Elburs (Abb. 92), der dort als Gebernturm (Heidenturm) bezeichnet wird und sicher vorislamischen Ursprungs ist. Im Gegensatz zu den islamischen Ziegeltürmen aus Stein gebaut, nimmt er mit seinem zylindrischen, sich verjüngenden Schaft, seiner Rinne am oberen Rand, wo die kufischen Schriftfriese zu laufen pflegen, und seinem kegelförmigen Dach die typische Gestalt der späteren Grabrundtürme vorweg. Einen zweiten „Gebernturm" sah H. de Hell beim Dorfe Padi, östlich des Pylae Caspiae, und beschreibt ihn als rund mit Spitzbogen (Voyage 3, 328). Daß die ältesten heute noch stehenden Bauten dieser Art erst aus dem 4. Jahrhundert d. H. (10.—11. Jahrh.) stammen, dürfte auf das Wiedereinsetzen der persischen Hegemonie in dieser Zeit nach dem Abflauen der arabischen Vorherrschaft zurückzuführen sein. Der älteste Grabturm aus islamischer Zeit ist der Gunbed-i-Qâbûs an der Stelle des alten Dschurdschân am Gurgânfluß. Er ist aus gebrannten Ziegeln gebaut, zehneckig, mit sternförmigem Grundriß, etwa 28 m hoch. Die beiden umlaufenden gleichlautenden Inschriften nennen den Emir Schams al Maʿali Qâbûs als Erbauer und 375 d. H. (997) als Bauzeit. Von Ornamentik ist keine Spur vorhanden, ebensowenig von einstigen Glasuren.

Vor diesen und den folgenden Türmen drängt sich die Frage auf, wie der Fürst darin bestattet wurde, ob in einer unterirdischen Grabkammer oder aber in der Turmspitze. Von einer unterirdischen Grabkammer fand sich nirgends eine Spur. Letzteres behauptet für den Gunbed-i-Qābūs die Volkssage, die meldet, daß der Fürst in einem gläsernen Sarg im Kuppelraum aufgehängt gewesen sei. Die vermauerten intermuralen Treppen, die an einigen dieser Türme, wie in Raj und in Radkān bei Gutschān durch Zerstörung des Mauermantels freigelegt sind, hätten diese Bestattungsart ermöglicht, beweisen sie aber nicht, da solche Treppen auch zu bautechnischen Zwecken angelegt wurden. Historisch einzig dastehend wäre diese Bestattungsart nicht, da sie auch in den lykischen Grabmälern in Xanthos üblich war. Auch entspräche sie dem Geist des Awesta, dem die Erde unrein ist. Auf die altīrānische Bestattungsart weist die von Spiegel (Eranische Altertumskunde III, S. 704) zitierte Beschreibung Firdūsis vom Grabbau, wie ihn sich Chosru I. wünschte (Schāhname 1788, 17): „er will, daß man ein hohes Gebäude errichte und seinen Körper wohl einbalsamiert in dasselbe bringe und mit kostbaren königlichen Kleidern und Schmuck bekleide. Auch einen Thron will er haben und goldne Becher, Tassen und Räucherpfannen, Wein, Rosenwasser und ähnliche Zutaten, diese Tassen soll man ihm in die Hand geben, so daß er bei einem Gastmahle zu sitzen scheint". Daß die achamenidischen und sasanidischen Könige sich in hochgelegenen Felsengräbern bestatten ließen, ist ja bekannt. Freistehende Grabbauten auf hohen Basamenten, wie das Kyrosgrab in Pasargadae, gingen ihnen voraus.

Abb. 92. Turm in Vahneh
(nach de Morgan).

Abb. 93. Imāmsādeh in Dāmghān
(nach Sarre, Denkmäler).

Abb. 94. Grabturm in Raj bei Tehrān
(nach J. Dieulafoy).

Abb. 95. Grabturm in Radkān bei Gutschan (nach d'Allemagne).

Der zeitlich nächststehende Grabturm ist ein zylindrischer Turm mit glatter Oberfläche und Kegeldach in Radkân im Nikatale (Elburs) vom Anfang des 11. Jahrhunderts mit kufischer und alttürkischer Inschrift. Zwei einander ähnliche Grabtürme des 11.—13. Jahrhunderts stehen in Churâsân, der eine in Radkân bei Gutschan (Abb. 95), der andere in Kischmar am Nordostrand der großen Kewîr. Sie zeichnen sich durch ihre kunstvollen Ziegelmäntel aus, die durch Reihung von Rundpfeilern in Radkân, von wechselnden Rundpfeilern und Zweikanten in Kischmar gebildet sind. Die Kegeldächer dieser Türme waren meist hellblau glasiert und diese hellblaue Decke endigte am Radkâner Turm in ebenso glasierte, broschierte, aus Ziegel gebildete Quasten. So war das Äußere einem Prunkzelt angeglichen. Die Innenräume waren mit Kuppeln eingedeckt, die zum Teil in das Kegeldach verankert waren. Einfacher und kunsthistorisch wie epigraphisch von geringerer Bedeutung sind die zahlreichen, meist in Ruinen stehenden Zackenrundtürme mit Kuppeln und zum Teil mit darübergestülpten Kegeldächern in Westpersien und zwar in Demâwend, Bustâm, Dâmghân (Abb. 93), Raj (Abb. 94), Verâmîn, Hamadân u. a. O., die wohl durchwegs dem 12.—13. Jahrhundert angehören und meist von Fürsten türkischer Dynastien und ihren Gouverneuren erbaut wurden, während die oben beschriebenen zwei östlichen Türme dem Kunstkreise der churâsânischen Seldschukendynastien angehören. Der eigentümliche Fassadenstil dieser Türme ist als Fortsetzung des alten von den Parthern schon in Warka in Mesopotamien angewendeten Fassadenstiles anzusehen (vgl. S. 63). Aus dem in parthische, ja zum Teil in medische Zeit zurückreichenden Alter der Städte (Ekbatana-Hamadân, Rhages-Raj u. a.) erklärt sich die Erhaltung dieses uralten Fassadenstils in Persien bis in das islamische Zeitalter.

Eine zweite Gruppe von Ziegeltürmen, die auf Westpersien, hauptsächlich auf die Landschaft Aserbeidschân beschränkt ist, unterscheidet sich von der eben behandelten durch ihre Form — sie sind meist viereckig oder polygonal und ihre Wandverkleidung ist zwar im gleichen Geist, aber reicher durchgeführt. Die Hauptdenkmäler dieser Gruppe stehen in Nachtschevân und in Marâgha am Urmia-See, vereinzelte bei Ardebîl, Isfahân, Demâvend (zerstört); sie entstammen der seldschukischen und mongolischen Periode, dem 12.—13. Jahrhundert. In Nachtschewân stehen die Mausoleen des Jûsuf Ibn Kusaijr, eines Wesirs des Atabegs Ildegis vom Jahre 557 d. H. (1162/63) und der Gemahlin des Ildegis, der Mumine Châtûn vom Jahre 582 d. H. (1186) (Abb. 96); in Marâgha das sog. Grab der Töchter des Hûlâgû aus dem 13. Jahrhundert und zwei Ruinen von Grabtürmen aus der gleichen und aus späterer Zeit, in Kiâw bei Ardebîl die runden Grabtürme der Sultâne Hâidar und Ahmed Siâpusch bei Isfahân das Imâmsâdeh Dschaᶜfari, unbenannte Bauten in Verâmîn und in Sultânieh. Es sind vier-, acht- und zehnseitige Bauten aus quadratischen Ziegeln auf Steinsockeln mit Spitzdächern von gleicher Seitenanzahl. Die Innenräume sind oder waren mit Kuppeln eingedeckt, über deren Konstruktion jedoch bisher nichts bekannt gegeben wurde. Fügen sich die Bautypen in die große Gruppe der in Chîwa (Kunia Urgenij), Mâsenderân, Armenien und Kleinasien verbreiteten Grabtürme, so stechen sie von jenen durch ihre mit Ziegelstuck-Mosaik gebildete kunstvolle Wandverkleidung ab. Diese Verkleidung besteht aus einem Mosaik von feingeschlemmten Tonziegeln, deren Schmalseiten geometrische polygonale und sternförmige Muster bilden und von Stuckfüllungen, die zum Teil durch eingeschnittene Gittermuster und Palmetten ornamentiert sind (Abb. 97). Die so erzeugten Muster ohne Ende ordnen sich meist den Feldern ein, greifen aber auch über die rahmenden Eckpfeiler der Seiten hinweg, wie in Marâgha. War auch das ornamentale System, das dem Dekor dieser Grabbauten zugrunde liegt — Füllung geometrisches Streifband, Felder mit Palmettenmotiven —

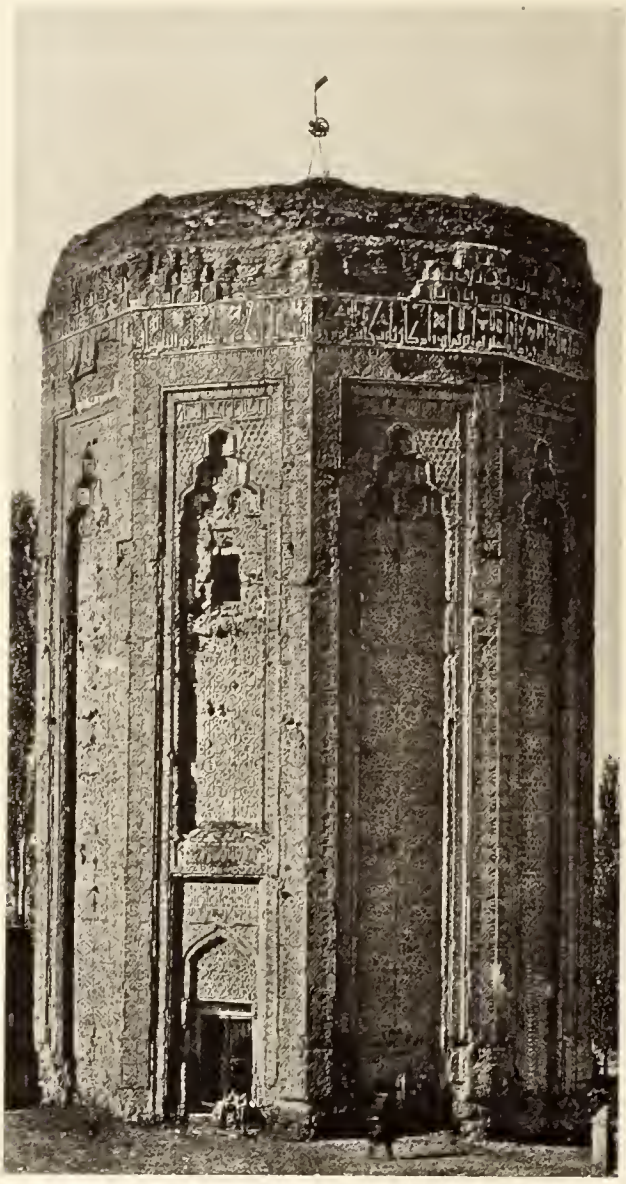


Abb. 96. Nachtschewān, Mausoleum der Mumine Chātūn
(nach Sarre, Denkmäler).

nicht neu, vielmehr schon in Stuckfeldern der Tûlûnmoschee in Maqam ʿAlî und anderen Orten vorgebildet, so tritt uns das technische System an diesen Bauten zuerst entgegen. Freilich ist in Baghdâd ein Îwân, der als Rest eines Kalifenpalastes angesehen wird, in gleicher Weise dekoriert (Abbildung bei Beylié, Prome et Samara, Fig. 13), doch liegen darüber keine genauen Untersuchungen vor. Auch fällt die nahezu völlige motivische Übereinstimmung der Minbarholzwände des Sultans Lâdschîn in der Tûlûnmoschee mit dem Dekor am Grab der Mumine Châtûn auf (vgl. die Zeichnung bei Coste, L'Architecture Arabe, Pl. V). Wahrscheinlich ist Baghdâd als anregendes gemeinsames Zentrum anzusehen. Als Baumeister ist am Grabe der Frau des Ildegis allerdings ein Einheimischer genannt. Das Dekorationssystem erhält sich in Persien durch Jahrhunderte, indem später die Stuckfüllungen durch polygonale, entweder glatt gemusterte oder reliefierte Fliesen ersetzt werden.

Weitaus einfacher als diese seldschukischen und mongolischen Prachtgräber sind die Grabtürme in den Landschaften der kaspischen Niederung, vornehmlich in Mâsenderân. Sie sind ebenfalls aus gebrannten Ziegeln gebaut, doch außen und innen größtenteils mit weißem Stuck überzogen. In Mâsenderân stehen noch mehrere dieser Grabbauten in der Umgebung von Amol, der Residenz des alten Tabaristân, ferner vereinzelt bei Sârî, Bârferûsch und anderen Städten des kaspischen Küstenstriches. Das Hauptgeschoß schließt regelmäßig mit einer Zwerggalerie aus spitzbogigen Arkaden ab, über der meist noch ein Rundbogenfries läuft. Diese Gesimse und das zwischen Hauptgeschoß und Spitzdach häufig vermittelnde polygonale Zwischengeschoß blieben zum Teil unverputzt und sind nicht selten durch eingebundene farbigglasierte Ziegel geschmückt. Die Gliederung der Wände scheint mit ihrer merkwürdigen Einfachheit und Strenge alten vorislamischen Traditionen zu folgen (Abb. 98, 99). Ihr Inneres war mittels Stufentrompen gewölbt, die Wände durch Spitzbogennischen gegliedert, manchmal mit Fliesen geschmückt. Die Türme gehören meist dem 13.—14. Jahrhundert, der Blütezeit Tabaristâns an.

Eine kleine Gruppe für sich, eine Art Zwischenstufe von Grabturm und Kuppelgrab, bilden die vier Imâmsâdehs (d. i. Gräber von Imâmsöhnen, Heiligengräber) vor den Toren der den Schiiten heiligen Stadt Kûm, in der 444 Nachkommen ʿAlîs und der Imâme begra-

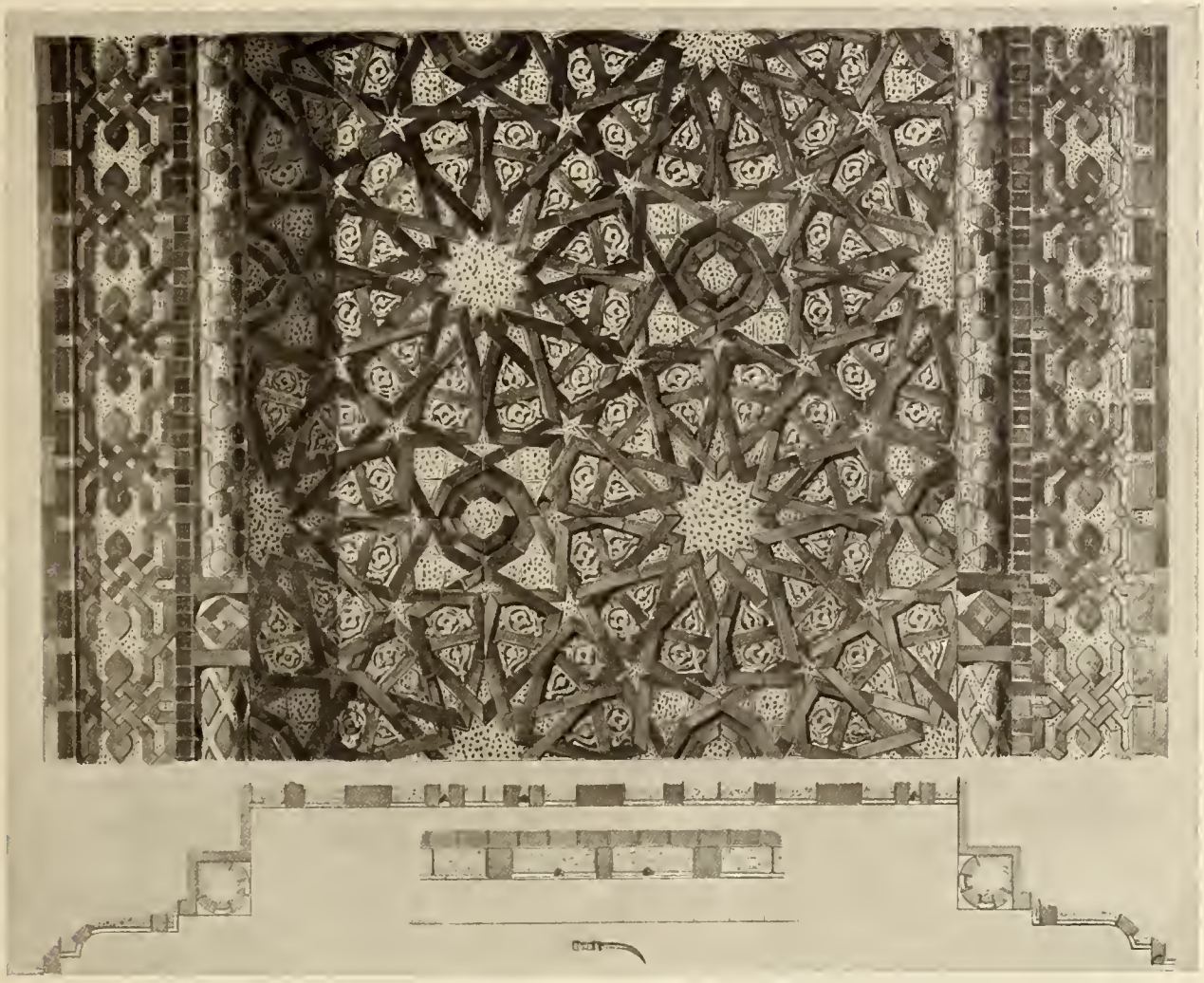


Abb. 97. Nachtschewān, Mausoleum der Mumine Chātūn, Ziegelstuckmosaik
(nach Sarre, Denkmäler).

ben sein sollen (Abb. 100). Ihre von den persischen Grabbautypen abweichende Gestalt — achteckiger Unterbau mit sechzehneckigem Tambur und Spitzdach — erklärt sich am besten durch Annahme einer Verpflanzung des typischen ᶜirâqenischen Heiligengrabes auf nordpersischen Boden durch die schiitischen Araber, die Kûm in frühislamischer Zeit besiedelten.

Das bekannteste Denkmal dieses ᶜirāqenischen Typus ist das Grab der Sittah Subeidah bei Baghdād (Abb. 101), das trotz seiner Restaurierung von seiner ursprünglichen Gestalt wenig eingebüßt haben dürfte. Ihrer Benennung nach wäre sie für eine Frau des Kalifen Raschīd, also am Ende des 9. Jahrhunderts, erbaut worden. Die merkwürdige Zellenkuppel ist ein gemeinsamer Schmuck dieser ᶜirāqenischen Gräber (al-Nadschmī, al ᶜAsibah, Imām Dūr, Imāmsādeh Tuil u. a.), deren einige ihre ursprüngliche Gestalt erhalten haben. Die Spitzdächer der Kūmer Gräber waren hellblau glasiert. Über die innere Eindeckung ist nichts bekannt. Wahrscheinlich haben sie Kuppeln unter den Dächern. Das von Sarre aufgenommene Innere einer Grabruine ohne Dach zeigt die dem 14. Jahrhundert eigentümliche dekorative Ziegelverkleidung und ursprünglich bemalte Stuckdekoration (Abb. 102).

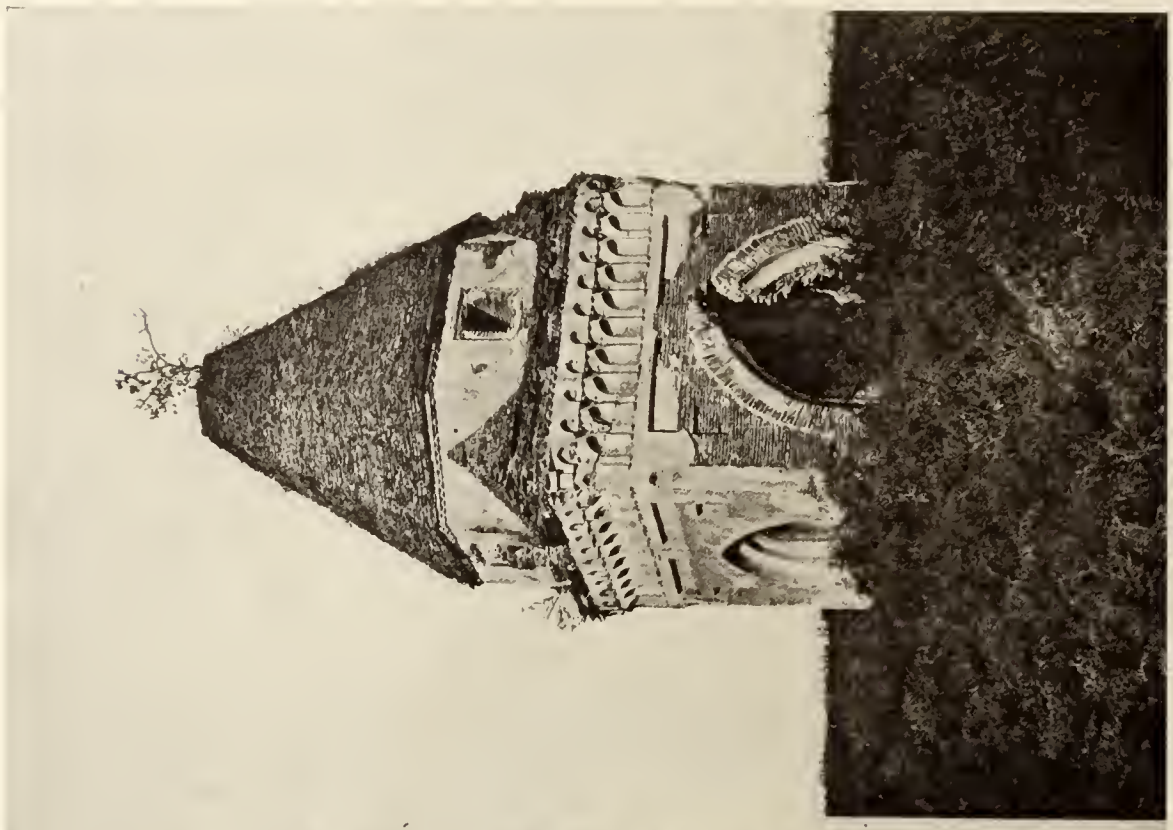


Abb. 99. Amol, Grab des Nasir-ul-Hāq

Abb. 98. Amol, Grab der drei Saijden

(nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst).

Abb. 100. Kūm, Grabturm (nach Sarre, Denkmäler).

Abb. 101. Baghdâd, Grab der Sittah Subejdeh

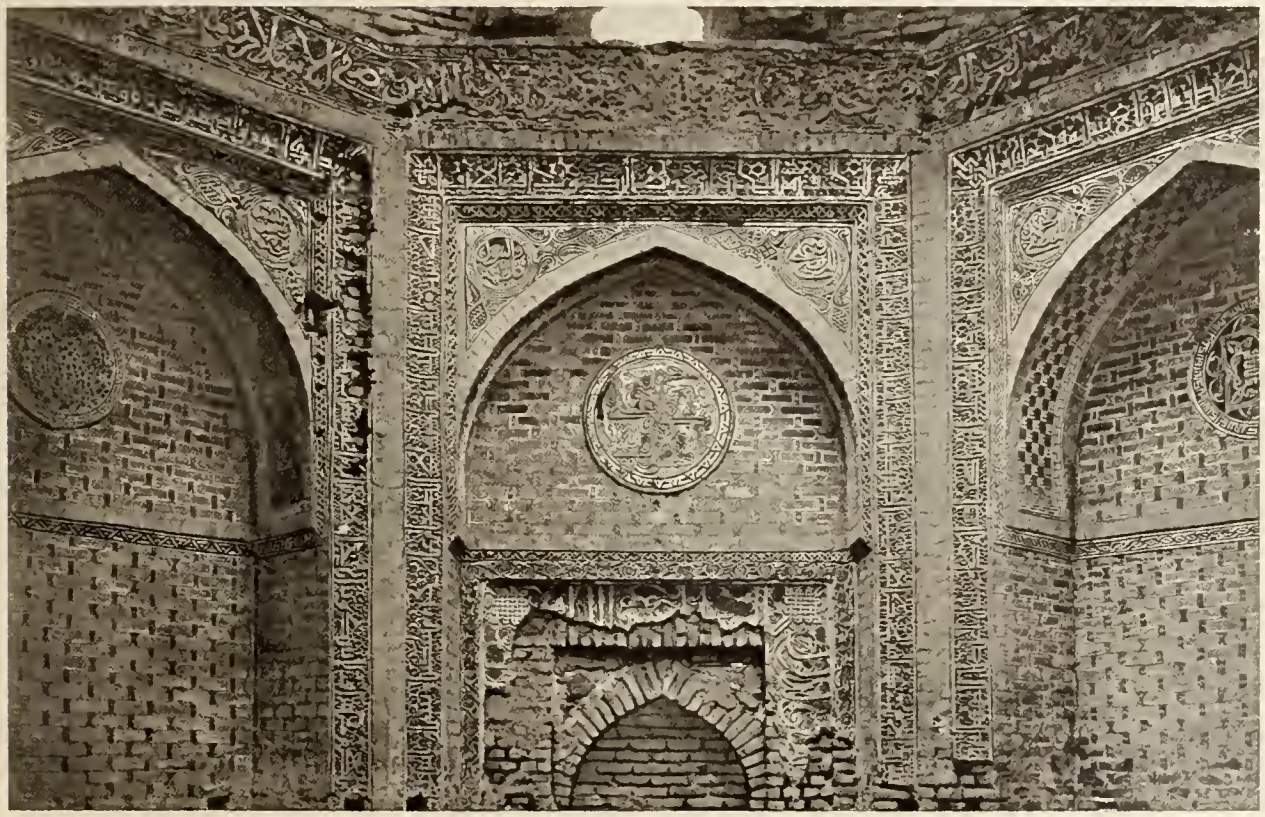


Abb. 102. Kūm, Stuckdekor in einem Grabturm (nach Sarre, Denkmäler).

2. Das Kuppelgrab.

In Îrân und Mesopotamien lebte der Wölbebau seit den ältesten Zeiten. Im Mangel an Bauholz, das in den Wüstenländern seit jeher gefehlt hat, liegt sein Ursprung. Die Ausgrabungen von Babylon und anderen Städten des Zweistromlandes deckten Wölbebauten auf und die Kuppelhäuser assyrischer Reliefs beweisen das Alter der Kuppel. So klaffend auch die Lücke an Denkmälern zwischen jenen Reliefs und dem ältesten noch stehenden Gewölbebau, dem Palast von Fîrûs Âbâd in Farsistân, südöstlich von Schirâs ist, nie hat der Gewölbebau ausgesetzt! Er war in seinen Heimatprovinzen stets die Regel, alles andere die Ausnahme. Wenn in Susa und Persepolis, den achämenidischen Residenzen, heute von Kuppelbauten nichts mehr vorhanden ist, während die aus Stein gebauten repräsentativen Palastbauten noch durch ihre Ruinen unsere Bewunderung erwecken, dürfen wir daraus noch keine Schlüsse auf den nationalen volkstümlichen Baustil der Perser zur Zeit der Achämeniden ziehen. Wie von allen alten Hauptstädten des griechischen und römischen Reiches blieben auch hier nur die aus Marmor- und anderen Gesteinsblöcken errichteten Akropolen stehen, die königliche Prunkarchitektur, während die aus ungebrannten und gebrannten Ziegeln errichteten Nutz- und Wohnbauten längst verschwunden sind. Aber noch im 12. Jahrhundert standen in Persepolis Kuppelbauten aus der Achämenidenzeit, wie uns Ibn al Balchî, ein persischer Reiseschriftsteller vom Anfang des 12. Jahrhunderts, in seiner Fars Nameh (Trad. Guy Le Strange i. J. R. A. S. 1912) bezeugt, wo er eine Beschreibung der damaligen Ruinenstadt Istachr (Persepolis) gibt und darin von drei noch stehenden Kuppelbauten berichet, Qälᶜä Istachr, Qälᶜä Schikästäh (das ruinenhafte Schloß) und Qälᶜä Schakanân, bekannt als „die drei Kuppeln" von Persepolis. Diese Bauten sollen den achämenidischen Königen als Vorrats- und Schatzhäuser gedient haben. Ein anderes Zeugnis gibt uns Philostratos (172 bis 244 n. Chr.) in seiner Vita des Apollonios von Thyana aus dem parthischen Babylon. Dort war ein Raum des königlichen Palastes mit einer Kuppel eingedeckt, die innen mit Saphiren bekleidet war (Philostratos I, 25, zit. v. Dieulafoy).

Doch was sollen uns diese spärlichen Nachrichten und vereinzelten Denkmäler der alten Kulturperioden gegenüber dem überzeugenden Anblick der Kuppelmeere persischer Wüstenstädte, die fern von jedem fremden Einfluß seit Jahrhunderten ihr weltenfernes Dasein führen! Es widerspräche einfach allen bisher gefundenen Gesetzen der ältesten Menschheitsgeschichte, wollte man an den bodenständigen, uralten Ursprung dieser Wölbebauten zweifeln. Man findet in diesen Orten vornehmlich drei Arten von Wölbeformen: Tonnen, Trompengewölbe, die direkt am Mauerquadrat aufsitzen und Hängekuppeln, die auf Schildbögen ruhen. Die Tonnen werden bis zu drei aneinandergereiht, wenn der Raum es fordert, so baute man Qussejr ᶜAmra (Abb. 24) im 8. Jahrhundert, und so baut man noch heute (Abb. 103). Als Trompengewölbe (im Gegensatz zur Trompenkuppel) bezeichne ich jene besonders in Churâsân fast einzig verwendete Wölbung aus Lehm- oder gebrannten Ziegeln, die direkt auf dem Mauerquadrat aufsitzt. Man überwölbt die vier Mauerecken mit bogenförmigen Ziegelschichten, bis diese sich in den Mitten der vier Seiten schneiden und Nähte bilden. Da die in den vier Eckpunkten wurzelnden Radien dieser Kreisbögen immer größer werden, verflachen die Kurven immer mehr, die Schneidewinkel werden immer geringer, bis sie zuletzt fast 180° bilden und als horizontale Ringe den Abschluß herbeiführen. (In Hauskuppeln wird oben häufig ein Loch als Lichtquelle und Rauchzugloch offen gelassen.) Abbildung 104 und 105 zeigen die Struktur dieser Gewölbe von innen und außen. Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen,

daß dieses ganze Dörfer allein beherrschende Gewölbe der Ursprung der Trompenkuppel ist, deren Schema nach dem ältesten bekannten Beispiel von Fîrûs Âbâd (Abb. 106) zeigt. Hier konnten infolge des großen Durchmessers des Raumes die Trompen (die Bezeichnung ist französischen Ursprungs und erklärt sich durch seine Ähnlichkeit mit dem Schalltrichter der Trompete) nicht bis zur Durchschneidung der Bogenschichten geführt werden. Daher wurden die Mittelzonen senkrecht bis zur Scheitelhöhe der Trompen aufgemauert, wodurch die nötige Achteckbasis für den dem Quadrat eingeschriebenen Kreis der Kuppel gewonnen wurde. Aus struktiven und dekorativen Gründen sparte man in den vier Mauermitten Nischen aus (Fîrûs Âbâd und Sarvistân), die als Vorstufe der späteren Emporenzone gelten können. Der nächste Schritt der Entwicklung war, daß man die Mauerecken statt mit ausgemauerten Trompen mittels Bögen überquerte, die den Schub ableiteten, so daß ihre Füllung keine tektonische Bedeutung mehr hatte und später mit Muqarnatwerk dekorativ verkleidet wurde. Eine dritte volkstümliche Grundform der persischen Wölbung ist die „Hängekuppel“ (Abb. 107). Werden die vier Schildbögen, auf denen sie sitzt, durch vier Tonnengewölbe gebildet, so entsteht das Wölbesystem der „Vierungskuppel“, das im christlichen Kirchenbau seine klassische Ausbildung fand. Seine Anwendung in der volkstümlichen persischen Ziegelarchitektur zeigen die Gebäudekomplexe auf dem Stadtbild von Kûm rechts im Vordergrund (Abb. 103).

Abb. 103. Kuppelhäuser in Kūm (nach J. Dieulafoy).

Abb. 104. Trompengewölbe in Deh Nemek (nach einer Zeichnung von Layard).

Abb. 105. Sebsewar, Ecke eines Trompengewölbes in der Karwanserei Schāh Abbās (phot. Diez).

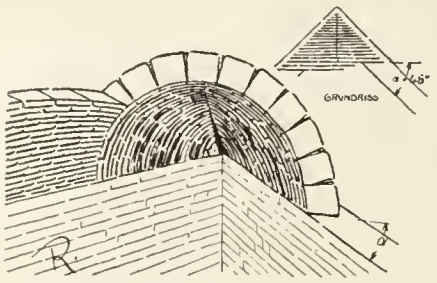


Abb. 106. Die Trompe von Fīrūs-Ābād
(nach J. Rosintal, Pendentifs, Trompen und Stalaktiten).

Aber auch die Pendentifkuppel, die in der byzantinischen Architektur einen so glorreichen Aufstieg nahm, war in Persien schon vorgebildet, wie uns die sasanidische Ruine von Ferahabâd in Farsistan beweist (Abb. 108). Es blieb jedoch bei der Vorbildung, da die statischen Bedingungen des gerüstlosen Ziegelkuppelbaues der Perser ihrer konsequenten Ausbildung im Wege standen.

Die eigentliche Monumentalkuppel in Persien in frühislamischer Zeit war die Trompen- bezw. die Nischenkuppel. Sie wurde erst in der mongolischen und timuridischen Zeit von anderen Kuppelkonstruktionen abgelöst, tritt aber vereinzelt auch später noch auf, wie sie sich ja in ihrer einfachen Urform als Trompengewölbe im volkstümlichen Hausbau bis heute erhalten hat. Die Zeit ihrer Entstehung in Persien ist unbekannt. Die sasanidischen Ruinen von Fîrûs Âbâd und Sarvistân sind ihre ältesten noch stehenden Zeugen in Persien (Provinz Fârs) aber ihre häufige Anwendung in zentralasiatischen Städten (z. B. Idîkûtschahrî im Tale von Turfan), deren Bauten zum Teil aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. datieren, weist auf ihre Verbreitung in älterer Zeit hin (vgl. über die Ruinen von Turfan A. Grünwedel in Abh. d. bayer. Ak. 1906). Die Entwicklung der Trompenkuppel vollzieht sich in islamischer Zeit und zwar wohl ausschließlich in Persien und Turkestan in folgender Weise. Zunächst emanzipiert sich die Kuppel von der Trompe, die bisher ein integrierender Bestandteil von ihr war, indem sie die Trompe in einer eigenen Zone unter sich stellt. Aufgabe der Trompe wird die Bildung einer achtseitigen Zwischenzone, eines Tamburs, auf den sich nun die Kuppel direkt und ohne trompenartige Ausbiegungen, also ohne Deformation ihrer

Abb. 107. Kuppelhäuser bei Babylon.

Abb. 108. Ferahābād (Provinz Fārs), Sasanidische Ruine.

Tûs, Mausoleum

(Nach einem Aquarell von André Sevruguin in Tehrân)

kreisförmigen Basis setzen kann. Die Trompenzone aber bereichert ihre Funktion, öffnet die Trompenecken als kielbogenförmige Nischen, die durch intermurale Gänge mit mittleren Wandnischen verbunden werden, und wird so zur Empore, die den doppelten Zweck der Belebung und Bereicherung des Innenraumes sowie der Mauererleichterung erfüllt. Ganz dem Geiste der persischen Baukunst, die das konstruktive Gerippe gern bemäntelt, entsprechend war dann die innere Ausgleichung zwischen dem quadratischen Hauptraum und dem achtseitigen Tambur zu einem einheitlichen Gesamtraum mittelst geschickt ausgleichender Übergänge. Erst führte man die profilierten Vertikalrahmen der acht Emporennischen über die Wände des Hauptraumes herab und belebte so den schlicht quadratischen Raum (Tûs), bis man in timuridischer Zeit durch Abtreppung der Raumecken schon von der Basis an ein System von Mauerecken bekam, die man oben durch Kappenwölbungen und Zwickelbögen in mannigfach variierender Weise zur Rundbasis zusammenfaltete, auf die man die Kuppel stellte. Das verkleidende Zellenwerk täuschte dabei über scharfe Ecken hinweg und löste mit seiner bewegten Struktur das Licht des Raumes in ein mannigfaltiges Wechselspiel von Tiefschatten, Halbschatten und hellen Reflexlichtern auf.

Die äußere Form der Kuppelgräber ist meist quadratisch, nur ausnahmsweise polygon, wie in Sultanieh. Erst in sefewidischer Zeit (17.—18. Jhh.) wird der würfelförmige Unterbau an den vier Ecken abgeschrägt und diese Schrägen durch Emporennischen belebte. Die Kuppel, die in früher Zeit über die Widerlagermauern nicht hoch emporragt, emanzipiert sich immer mehr vom Unterbau, bis sie in timuridischer Zeit mittels Tambur und einer äußeren Kuppelschale sich hoch über jenen emporhebt, während der Innenraum durch eine innere Schale seinen normalen Abschluß bekommt.

Das älteste persische Kuppelgrab ist das von mir in Sengbest, südlich von Meschhed an der Herâter Karawanenstraße aufgenommene kleine Mausoleum des Arsalan Jâsib, Wali von Tûs, unter Sultân Mahmûd von Ghasna (997—1028). Es steht mit einem Minaret als letztes Gebäude einer groß angelegten Anlage, die wahrscheinlich Kloster, Medrese und Rasthaus vereinigte, und gewinnt als einziger auf persischem Boden noch stehender Bau aus der Zeit des berühmten Ghasnawiden und des Firdausî besondere Bedeutung. Als Material dienten, wie auch bei allen folgenden Bauten gebrannte quadratische Ziegel. Das Mausoleum zeichnet sich durch die einfache Klarheit seines Aufbaues und seinen bescheidenen Dekor aus. Vom quadratischen Unterbau mit vier kielbogigen Eingängen sondert sich klar die Trompenzone mit vier Fenstern und vier Ecknischen, alle Öffnungen kielbogenförmig und von Profilen quadratisch umrahmt, darüber die flache Kuppel. Die rahmenden, gemalten kufischen Schriftfriese bilden den einzigen Schmuck des Innern und zeugen bei aller Bescheidenheit von einem auf das höchste entwickelten Geschmack der Ornamentik. Sonst beschränkt sich der Innendekor auf die geometrischen durch Farben verstärkten Muster der Ziegelbindungen.

Ein zirka 150 Jahre jüngeres Denkmal des persischen Kuppelgrabes ist das Mausoleum des Sultans Sandschar in Merw, dessen Identität mit dem für den großen letzten Seldschuqenfürsten mehrere Jahre nach seinem Tod (1157) erbauten Mausoleum zwar nicht mehr inschriftlich nachweisbar, jedoch durch seine Übereinstimmung mit der Beschreibung des Jâqût von 1219 so gut wie sichergestellt scheint. Das Trompengeschoß ist hier zum Emporengeschoß erweitert, das außen durch eine Nischengalerie, deren Mauern auch als Widerlager dienen, verkleidet ist. Auch die zweigeschossige Nischenverkleidung der Kuppel hat den Zweck der architektonischen Verkleidung der darunter sich rundenden Kuppel. Infolge dieser hochreichenden Verkleidung erscheint diese nach außen als flache, von einem Tambur getra-

Abb. 109. Merw, Grab des Sultāns Sandschar
(nach E. Curtis, Turkestan).

gene Kalotte. Im Innern entpuppt sich der tamburartige Aufbau als die Kuppel selbst, die mit acht Kappen über den acht Kielbogennischen des Emporengeschosses (vier Trompennischen und vier Mittelnischen) direkt emporsteigt. Von einem Tambur darf also hier nicht gesprochen werden. Es waren vorwiegend künstlerische Traditionen, denen diese äußere Ausstattung des Mausoleums entsprang. Die Nischenfelder des Emporengeschosses und der Kuppel waren mit ornamentierten Terrakottaplatten, glasierten Ziegeln und Inschriften dekoriert und die Kuppel hellblau glasiert. Im Innern sind noch Spuren gemalter blauer Schriftfriese auf weißem Stuckgrund am oberen Rand des quadratischen Unterbaus sowie in den Fensterleibungen zu sehen, die jedoch neu übermalt sind. Auch sollen die Innenwände Spuren von Stuckreliefornamentik aufweisen. Einigermaßen zureichende Aufnahmen dieses wichtigen Baues und seiner Ornamentik fehlen noch gänzlich. Sie werden für die Bestimmung des Seldschuqenstils in Churâsân von grundlegender Bedeutung sein.

Das Mausoleum, das als letzter Bau am Trümmerfeld der alten churâsânischen Hauptstadt Tûs noch aufrecht steht (Taf. III), repräsentiert durch seinen îwânartig gebildeten Eingang und seine angebauten Kammern einen erweiterten Typus der Grabkuppel. Obzwar keine Inschrift mehr spricht, liegt die Annahme nahe, im Gebäude das von Jâqût gerühmte Mausoleum des sunnitischen Theologen Imâm Ghazzâlî († 1111) zu sehen, das wahrscheinlich erst mehrere Jahrzehnte nach seinem Tode in Tâbarân-Tûs errichtet wurde. Denn nach der mongolischen Zerstörung im Jahre 1220 blieb Tûs eine tote Stadt, deren einstige Bedeutung auf das südliche Meschhed überging. Die Kuppel sitzt auf der achteckigen Basis der Emporenzone auf, deren acht Nischen von Profilen rechteckig umrahmt sind; die vertikalen Rahmen greifen jedoch hier über die Emporenzone herab.

Eine neue Phase des persischen Kuppelbaues, besonders der Grabkuppel, erscheint in der mongolischen Periode. Sie ist heute noch durch das imposante Mausoleum des Muhammed Uldschajtû Chodâbendeh (1304—1316) in Sultânîjeh vertreten. Dieser Fürst gehörte der persischen Mongolendynastie des Hûlâgû an und hatte Sultânîjeh (die Majestätische) zu seiner Residenz erhoben und ausgebaut. Der achtseitige Bau unterscheidet sich von den früheren vor allem durch die starke Betonung der Höhendimension, die in der spitzbogigen Kuppel und den acht Eckpfeilern konsequent ausklingt. Grabkuppelbauten mit Türmen als Trabanten der Kuppel finden sich in Persien sonst nicht, wohl aber am Ruinenfeld des alten Delhi an den Pathangräbern des 14.—15. Jahrhunderts, die mit ihrer vom iranischen Hochland aus inspirierten Gesamtanlage gewisse Ähnlichkeit aufweisen, allerdings in Stein übersetzt sind. Die Fassadengliederung ist durch zwei Geschosse mit einem Flachnischensystem bewerkstelligt, ähnlich wie in Tûs. Das dritte Geschoß krönt den achtseitigen Aufbau durch eine Reihe tiefdunkelnder Fensternischen, die den Emporengang erleuchten wie in Merw.

Als lehrreiches Beispiel der Maßverhältnisse an persischen Kuppelbauten gebe ich im folgenden die Resultate einer eingehenden Untersuchung dieses Baudenkmals durch M. Dieulafoy wieder (vgl. Revue gén. de Architecture 1883). Die Gesamthöhe des Baues beträgt 51 m, der innere Durchmesser 25,50 m. Schon dieses Zahlenverhältnis läßt auf streng durchgeführte Maßverhältnisse schließen, denen die persischen Bauten wie die antiken ihre Formvollendung verdanken. Diente den Griechen der halbe Durchmesser der Säule als Modulus, so suchten die Perser die Durchmesser der Bögen oder Kuppeln in bestimmte Verhältnisse zu den übrigen Baugliedern zu bringen. Das Grundmaß war in Sultanieh der innere Durchmesser des Grabraumes. Über der Strecke AB, als Basis konstruierte der Architekt ein Quadrat ABCD, darüber ein zweites CDEF; in diesem ein gleichseitiges Dreieck IKH, dessen Basis IK die Öffnung der Kuppel gibt (Abb. 110). Das Polygon APIHKQB gibt das Schema des Innenraumes. Die Linie CD gibt die untere Grenze des Gesimses, dessen Breite durch das Feld CDIK bezeichnet ist. Der Innenraum ist achteckig; eine Achteckseite dient zur Bestimmung der Maße für die Nebenräume und Emporen. Eine Seite ac diente als Basis für ein gleichseitiges Dreieck abc, dessen Spitze b die Höhe der Spitzbögen des Erdgeschosses und dessen Seite de des eingeschriebenen Quadrats die Breite der Bögen gibt. Die Achteckseite ac ergibt zum Quadrat erhoben mit mn die Basis für die Emporengalerie, deren Bogenhöhen der doppelten Höhe des Dreiecks deb entsprechen. Der großeBogen rhs wurde parallel dem Bogen d' b' e' geführt und seine Spitze s entspricht der doppelten Höhe der Achteckseite ac. Die Höhe pq war vor der Restaurierung des Gebäudes gleich der doppelten Entfernung gf, also des inneren Pfeilerabstandes, vermehrt um die daraufgesetzte Höhe des gleichseitigen Dreiecks rhp. Aber im 16. — oder wahrscheinlicher im 17. — Jahrhundert setzte man die Rahmung herab und ließ sie direkt am Bogen aufsitzen (vgl. d. Schnitt Abb. 113), um dem darüber laufenden Fries größere Bedeutung zu verleihen. (Hier liegt also eine charakteristische, auch in Westeuropa so beliebte Eigenwilligkeit des Restaurators vor, die uns gleichzeitig ein wichtiges Stilkriterium für die Sefewidenzeit gibt!) Diese Änderung kann allenfalls dem harmonischen System der Innenarchitektur des Mausoleums angepaßt sein, ist aber jedenfalls weniger regelrecht abgeleitet als die ursprüngliche Anordnung; sie ist auch von weit weniger glücklicher Wirkung: Die Bordüre lastet auf den Bogenrücken und drückt sie nieder.

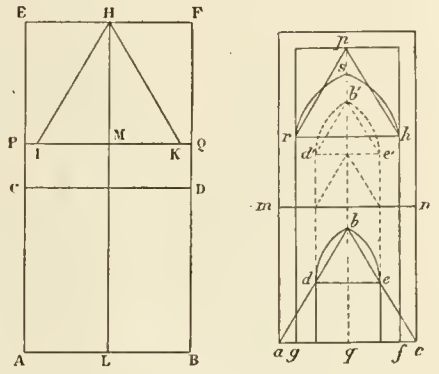


Abb. 110
(nach M. Dieulafoy).

Am Äußeren bildete man das Niveau der oberen Plattform, die die Höhe des Gebäudes abschließt, in gleicher Höhe mit dem äußeren und inneren Ansatz der Kuppel und verband so in höchst rationeller Weise die äußere und innere Konstruktion. Die äußere Oktogonseite wurde so festgesetzt, daß die Summe der Höhen des Quadrates und des gleichseitigen Dreieckes über dieser Dimension als Seite die Gesamthöhe des Gebäudes (ohne Kuppel) bildete. Der Architekt schrieb dieser letzteren Dimension (sc. der Oktogonseite) zweifellos äußerste Bedeutung zu, weil sie auch zur Bestimmung der Höhen der Minarete auf der Terrasse diente (Minarethöhe = Oktogonseite). Die äußeren Galerien nahmen an Tiefe die ganze Mauerstärke ein; ihr Pilaster mußte auf den Gewölben der Emporen ruhen. Sie wurden in einer der halben mittleren Breite des Gebäudes gleichen Höhe vom Boden angebracht, also an der Kote 19.32, um 0.27 höher als die inneren Bogenspitzen der Emporen (s. d. Musterriß Abb. 114). Die an der Proportionierung der großen Linien des Baues verwendete Sorgfalt findet sich an allen Details wieder. Dafür mögen die an den Bögen der äußeren Galerie gewonnenen Verhältniszahlen als Beispiel dienen. Die Breite ab des mittleren Bogens (Abb. 112) ist gleich dem Viertel der Seite AB des äußeren Achteckes; die der seitlichen Bogen mn gleich den Breiten Am und Bm, der Eckpfeiler entspricht dem siebenten Teil von AB. Die Höhe c, d des großen Bogens ist die Summe der Höhen zweier gleichseitiger Dreiecke über ab, während die Summe der Höhen eines solchen Dreiecks und eines Quadrates über ab die Distanz df der Basis des Gesimses über der Galerie gibt.

Alle Bogenfolgen sind in ihrer geometrischen Anlage aus den gleichen Elementen zusammengesetzt: Die Höhe der Eckpfeiler und -säulen ist gleich der Höhe des Quadrates oder des gleichseitigen Dreiecks über der Basis des Bogens. Die Bogenspitze ist bestimmt durch die Höhe des gleichseitigen Dreiecks derselben Basis. Die Bogenansätze sind sehr deutlich durch ein Ornament an der Basis des Dreiecks angezeigt. Dieser Aufriß ist allen Bogenöffnungen der Denkmäler aus der Mongolenzeit gemeinsam. In den

Abb. 111. Sultānijeh, Mausoleum des Sultān Muhammed Uldschaitū Chodābendeh
(Der über die umliegenden Häuser ragende Teil; Ausschnitt nach Sarre, Denkmäler).

Gebäuden, die älter sind als das 13. Jahrhundert, ist die Höhe der Bogen oft doppelt so groß als ihre Breite, aber die Bogenspitze unveränderlich gleich der Höhe des der Bogenkurvung eingeschriebenen gleichseitigen Dreiecks; nach diesem Prinzip wurde übrigens der Vertikalschnitt des Kuppelraumes in Sultanieh konstruiert. Diese Tatsachen sind um so charakteristischer, als der Spitzbogen mit vier Zentren (Kielbogen), der seit dem 12. Jahrhundert (richtig 11. Jhh.!) an allen persischen Bauten angewendet wurde, sich in einen Halbkreis einschreibt und die geometrischen Anfänge der Bögen niemals mit den durch die Konstruktion angezeigten übereinstimmen.

Neu ist an diesem Mausoleum die Konstruktion der Kuppel, die zum ersten Male von den bisherigen sie verstrebenden Verkleidungen frei sich emporhebt. Um ihre Last möglichst zu erleichtern, setzte der Baumeister die Kuppel aus zwei konzentrischen Schalen von je 0.33 m Dicke zusammen, die mit einem Rippennetz verbunden wurden. Um ferner ihren Schub völlig in die Mauerpfeiler abzuleiten, setzte er die Kuppel an den inneren Rand der achtseitigen Basis und stützte die Überkragungen durch ein Zellengesimse; auch erhöhte er den Widerstand der acht Pfeiler durch Aufsetzen der minaretartigen Türme. So

hatte sich in Persien aus den statischen Forderungen des Zentralkuppelbaues ein konstruktives System gebildet, das Dieulafoy mit Recht mit dem gotischen Bausystem vergleicht. Ebenso bedeutend wie die bauliche Erscheinung ist die dekorative Ausstattung des Bauwerks, die alle bisher bekannten Techniken vereinigt. „Neben der gleichmäßigen einfarbigen Bekleidung der Kuppel (türkisblau) finden sich aus verschiedenfarbigen Ziegeln gebildete Flächenmuster an den Minarets und an dem die Kuppel umgebenden Bande. Die Verblendziegel sind verschiedenfarbig behandelt, außen zeigen sie eine dunklere Färbung wie im Innern. Von außerordentlicher Mannigfaltigkeit ist die Verwendung von farbigen Glasuren in Verbindung mit reliefartig geschnittenem und verschieden getöntem Stuck (vgl. Nachtschewān). Durch Auskratzen der Glasur wurden einfarbig glasierte Fliesen gemustert. Endlich finden auch das Fliesenmosaik sowie lüstrierte und bemalte Fliesen Verwendung. Neben geometrischen Mustern kommen Arabeskenranken in einfacher übersichtlicher Zeichnung vor, wobei die Nebeneinanderstellung oder Durchdringung zweier gleicher, aber verschieden gefärbter Motive besonders charakteristisch ist.“ (Sarre.)

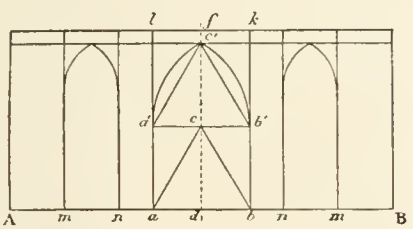


Abb. 112
(nach M. Dieulafoy).

Noch in seldschuqischer Zeit, also im 12. oder im folgenden Jahrhundert, da in Persien seldschuqische Atabegs und kleine türkische Dynastien regierten, entstand jedoch eine neue Kuppelkonstruktion, die in den folgenden Jahrhunderten in Îrân weite Verbreitung fand und seinen Baudenkmälern ein anderes, völlig eigenartiges Gepräge gab. Der ruinenhafte Zustand des hier wiedergegebenen ältesten Kuppelbaus dieser Art, der Quba-i-Sebs in Kirmân, gibt das klarste und einwandfreieste Bild dieses neuen Typus (Abb. 115). Der Wille zur Monumentalisierung der Kuppelwölbung führte zu dieser Sporenkuppel, die sich mittels kreuzförmig konvergierender Scherwände über die innere raumabschließende Kuppelschale hoch emporhebt. Ihre stolze Erscheinung wird durch die melonenförmige Kurvung ganz im türkischen Geist gesteigert. Eben diese Ausladung ist aber auch von eminenter statischer Bedeutung, weil sie den Druck mit Sicherheit in den unteren Mauerkern ableitet. Mögen die Vorbilder für diese Kuppelform in zentralasiatischen Stûpas oder indischen Felsarchitekturen zu suchen sein, möge der Geist, der sich in dieser Form ausdrückt, echt tatarisch sein, so ist ihre Konstruktion gewiß rein persische Erfindung. Nur die jahrhundertlange Vertrautheit mit dem Ziegelwölbungsbau und ihren statischen Gesetzen konnte diese Lösung finden. Je nach der angestrebten Höhe dieser Kuppeln gibt es Variationen ihrer Konstruktion. Meist läuft die Hintermauerung (Schäfte oder Vollmauer) nur bis zum Beginn der inneren Kurvung und wird mittels radialer Zugstangen an einer festen Mittelachse verankert.

Die Quba-i-Sebs bildete einen Teil einer größeren, wahrscheinlich aus Hospital, Medrese, Karwanserei, Moschee und Grab bestehenden Anlage im nördlichen Teil von Kirmān. Davon steht heute nur noch die hier abgebildete Ruine, von der andere Aufnahmen und Grundriß nicht existieren. Die Kuppel zeigt Reste blaugrüner Glasur. Im Innern Reste von Lüsterfliesen. Eine Inschrift im Innern besagt: „Das Werk des Meisters (Ustād) Chōdscha Schukr Ullah und des Meisters Inaiet Ullah, Sohn des Meisters Nisām-ud-Dīn, Architekt von Isfahān“. Dazu das Datum 640 d. H. (1242), demzufolge die Erbauung acht Jahre nach dem Tode des Borāq Hadschib, des Stifters der Qārā Chitej-Dynastie, erfolgt wäre. Da jedoch eine andere Tradition die Erbauung dem Seldschuqen Mugith-al-dīn Muhammed (1141—1156) zuschreibt und den Bau 1151 datiert, könnte sich die obige Inschrift auch nur auf eine Neuausstattung des Inneren mit Fliesen nach Besitzergreifung des Grabes durch die Qārā Chitej handeln (vgl. Sykes Ten thousand miles i. Persia, S. 194 f.)

Es sind vornehmlich die Moscheen und Grabkuppeln der timuridischen Epoche und der folgenden Jahrhunderte in Samarqand und Buchârâ, also in den vorwiegend türkischen Provinzen Îrâns, denen die Turmkuppel vom Typus des Quba-i-Sebs ihr besonderes Gepräge verleiht. Im eigentlichen Persien wurde sie fast nur an Moscheen verwendet und dann ohne übermäßige Emporhebung im Rahmen der Gesamtsilhouette des Baues gehalten. Ein Beweis

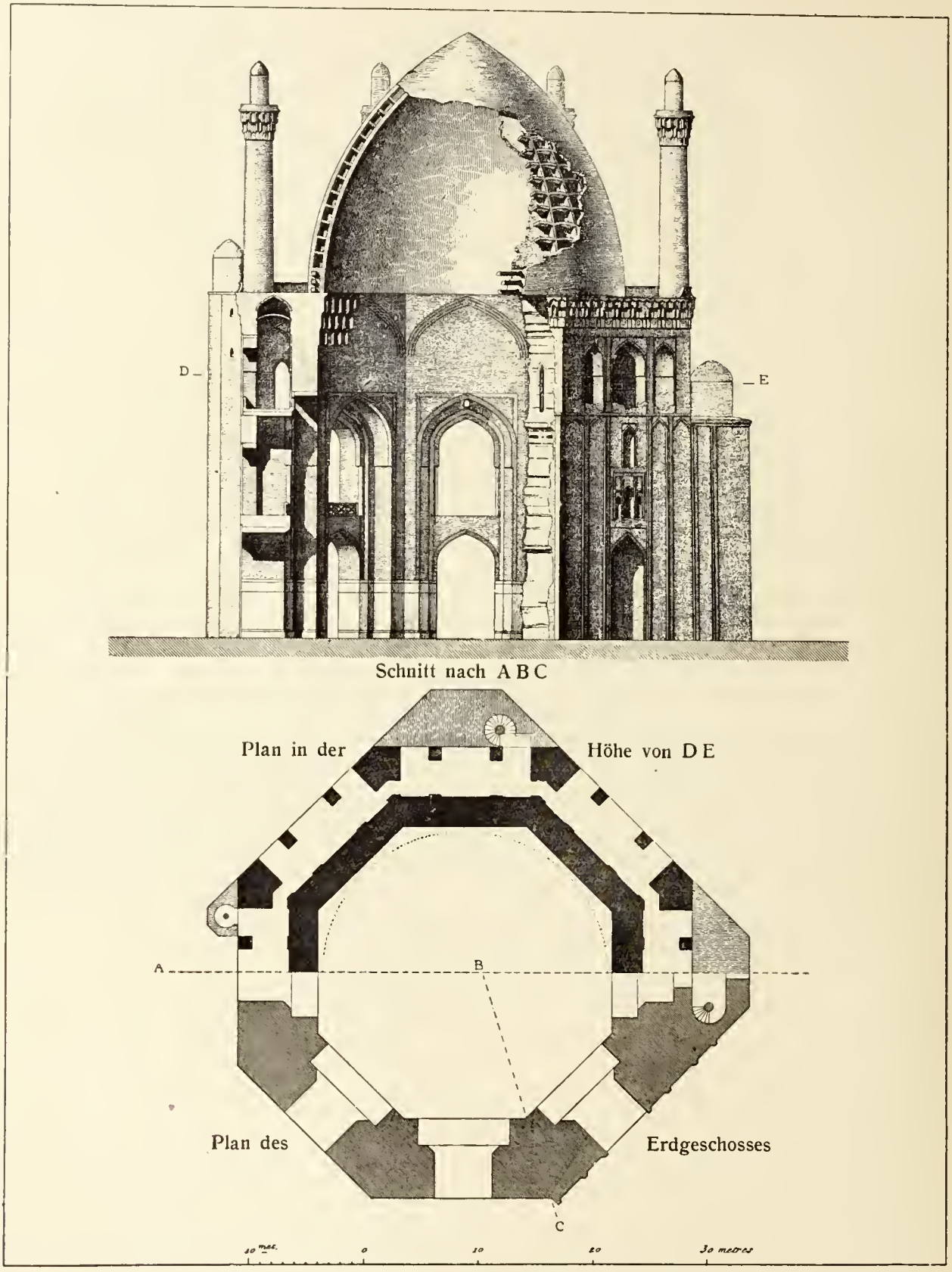


Abb. 113. Sultānījeh, Mausoleum des Sultān Muhammed Uldschaitū Chodābendeh
Grundriß und Schnitt von M. Dieulafoy (nach Revue gen. de Arch. 1883).

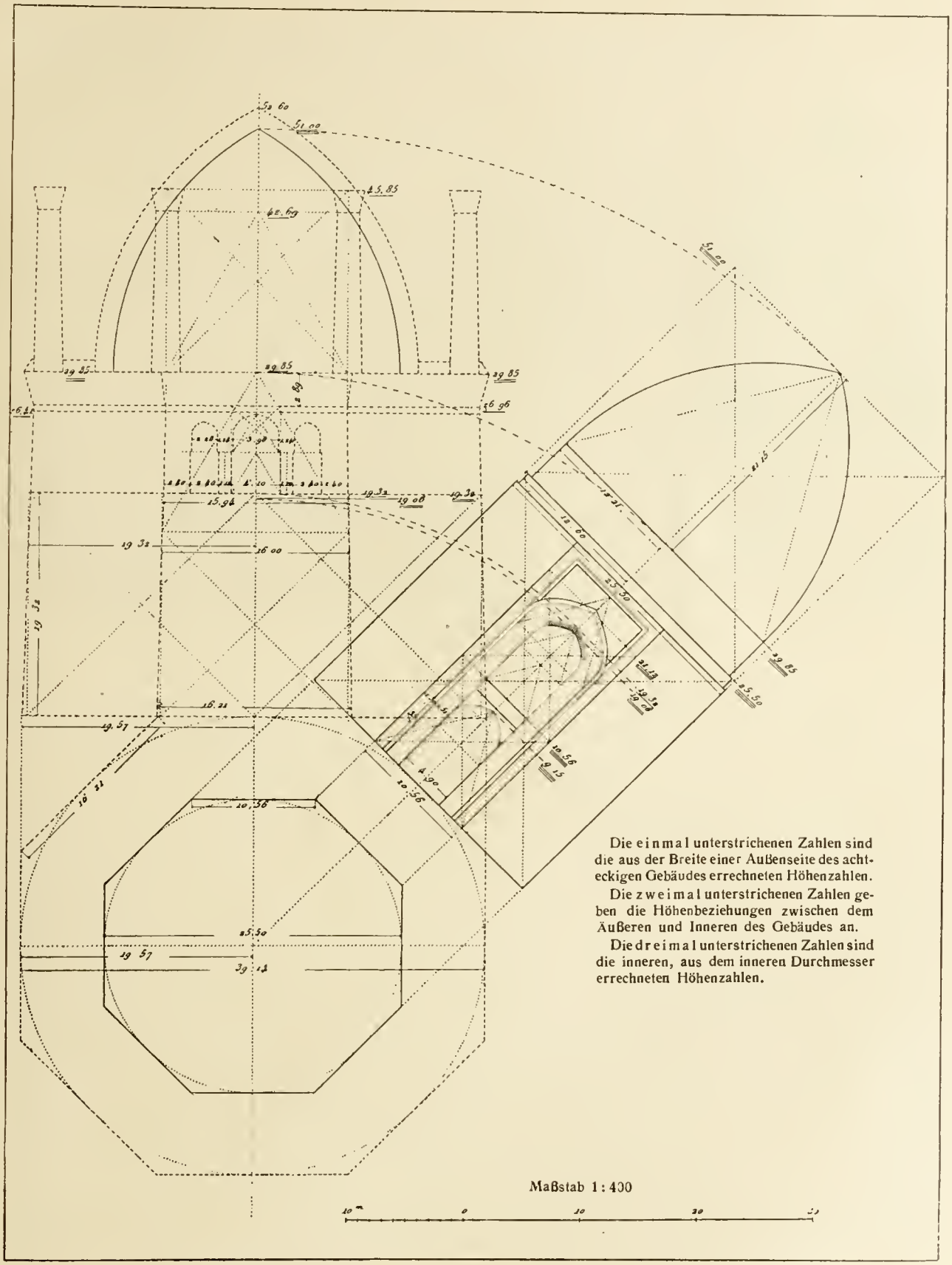


Abb. 114. Sultānīyeh, Mausoleum des Sultān Muhammed Uldschaitū Chodābendeh
Aufriß von M. Dieulafoy (nach Revue gen de Arch. 1883)

Abb. 115. Kirmān, Quba-i-Sebs
(nach P. M. Sykes, Ten thousand miles in Persia).

für den spezifisch tatarischen Geschmack, der in diesen hochgehobenen Kuppeln zum Ausdruck kam, ist ihre Übertragung durch die Mamluken nach Kairo.

Was wir in der islamischen Kunst in allen Ländern erleben, das vollzog sich auch in Turkestân: Eine prinzipiell längst feststehende Baugestalt, hier das persische Kuppelgrab, wird übernommen und dem anders gearteten Geschmack der Eroberer entsprechend umgeformt. Die Bauteile des persischen Grabkuppelbaues, der quadratische Unterbau, die achtseitige Trompenzone und die Kuppel geben, in ihren Maßen und Proportionen verändert, die durch ihre turmartige Form ausgezeichnete timuridische Grabkuppel. Die Veränderung zeigt sich erst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Tîmûrs.

Die Grabkuppeln Samarqands sind zum Teil an der Gräberstraße Schāh Sindeh (d. i. der lebende König) in der alten Nekropole außerhalb der Stadt vereinigt (Abb. 116), andere stehen vereinzelt in der Stadt und in der Umgebung. Die Mausoleen von Schāh Sindeh gehören vorwiegend Verwandten des Eroberers, die noch während seiner Lebenszeit starben. Die hohe Kuppel hinter dem Haupteingang krönt das Grab von Timurs Amme Oldscha-Aïm, von den rückwärts liegenden wurden die bedeutendsten seinen Brüdern und Schwestern erbaut. Das Grab der Schwester Tschudschuk Biqa und dreier ihrer Kinder zeichnet sich durch besonders reichen Dekor mit Reliefflliesen und eine mosaizierte Kuppel aus (Abb. 120). Die Überleitung vom Quadrat zum Kuppelrund geschieht durch doppelte Bogenreihen, wie im Kuppelraum der Moschee Bibi Chanum (s. unten), womit der Übergang von der einfachen Trompennischenkuppel zu komplizierteren Konstruktionen einsetzt. Die Kuppel ist im Halbkreis gewölbt und durch Rippen in acht Felder geteilt, die mit vier verschiedenen Mosaikmustern intarsiert sind. Der Bau ist 773 (1371) datiert, also einer der ersten während der Regierung des Herrschers (ab 1369). Das gegenüberliegende Grab einer jungen Schwester Tīmūrs, Schīrīn-Biqa-Aqa, v. J. 1385 ist innen statt mit Fliesen mit Malerei geschmückt, deren Aufnahme leider noch aussteht. Einer der letzten Grabbauten an dieser Straße ist das Grabmal des Schāh Sindeh, d. i. Qāssim, ein Vetter des Propheten, der mit einem Heer nach Soghdiana gekommen war, um es den Ungläubigen zu entreißen und vor dem verfolgenden Feind von einem Engel in einer Höhle verborgen wurde, wo er der Sage nach weiterlebt.

Der berühmteste Grabbau Samarqands ist Gūr-i-Mīr, das „Grab des Fürsten", das von Muhammed Sultān Mīrsā, einem Enkel Tīmūrs, zwischen 1490—1504 erbaut wurde. Die Maße sind hier genau bekannt: innere Höhe 22,55 m, äußere Höhe 34,09 m, Höhe des Portals 12,07 m, des Minarets 25,38 m. Der ursprüngliche Bau ist ein Turm mit achtseitigem Unterbau, zylindrischem Tambur und mächtiger kanellierter Sporenkuppel; ein īwānartiger Vorbau bildete das Tor. Es scheint und wird allgemein angenommen, daß auch die beiden Minarete, von denen eines noch steht, als freistehende flankierende Trabanten der ursprünglichen Anlage angehören. Damit wäre allerdings eine wichtige Neueinführung im Sinne einer erhöhten Monumentalisierung zu begrüßen und zu würdigen, die ganz vereinzelt blieb. Die Verbindung dieser freistehenden Minarete durch eine Frontmauer, der Vorbau eines Hofes und die anderen Zubauten sind das Werk von Tīmūrs Enkel Ulugh Beg und späterer. Das Quadrat des Innenraumes wird durch gleichseitige Nischenausbuchtung kreuzförmig durchsetzt. Die Apsidenwölbungen sind mit Zellenwerk geziert und von je einem Kielbogenfenster durchbrochen. Die Überführung ins Achteck ist durch einfache Trompennischen bewerkstelligt. Darüber läuft auf sechzehneckiger Übergangszone ein Schriftfries. Über diesem wölbt sich die innere Kuppel kielbogig. Eine Treppe führt zu einer Krypta, die mit einem bemerkenswert kühnen Flachgewölbe überspannt ist. Hier ruhen die Gebeine der Beigesetzten. Die innere Wanddekoration besteht aus einem Sockel aus sechseckigen Alabasterplatten der oben von einem vierteiligen Zellenfries gesäumt wird; darüber zieht ein Schriftband aus grünlichem Jaspis, das die Taten Tīmūrs aufzählt. Die Felder der vier Raumecken darüber sind mit Stuckmosaik in glasiertem Netzwerk getäfelt. Ob das Zellenwerk der Nischen durch einfache Bemalung geschmückt, geht aus den bisherigen Beschreibungen nicht hervor.

Abb. 116. Samarqand, Friedhof Schāh Sindeh
(nach Photogr.).

Die Trompenzone und die Kuppel sind mit bemaltem Stuckrelief von hervorragender Technik und Geschmack verkleidet. Der dazwischenliegende Schriftfries ist aus dunkelblau glasierten Flächen mit lüstrierten (?) Lettern zusammengesetzt. Stuckreliefornamentik ziert auch die Kuppel.

Der Bogen des Eingangsīwān ist eingestürzt, an den noch stehenden Mauern aber und über dem Tor sind noch bedeutende Reste der Flieseninkrustation erhalten. Es ist das in der tīmūridischen Epoche zur Ausbildung gelangte Fliesenmosaik mit dunkelblauem Grund und Mustern aus weiß, blau, grün und gelb glasierten Stücken, das auch an andern Monumentalbauten Samarqands, ferner an den Kultbauten der Tīmūridenzeit in Meschhed, Chargird, Herāt angewendet wurde. Im Gegensatz zum spezifisch turkestanischen Relieffliesendekor ist es westpersischen Ursprungs.

Das Äußere des Gūr-i-Mīr überbietet durch seine simple Wuchtigkeit im Aufbau wie im Dekor alle anderen Grabbauten der islamischen Welt (Abb. 119). Diesen Eindruck erwirken die einfachen Proportionen: Der achtseitige Unterbau ist nur ungefähr ein Drittel höher als der Tambur und die Kuppel, die sich an Höhe ungefähr gleich kommen (also 3:2:2). Die Wände des Unterbaus sind durch riesige Ziegelmonogramme in Relief, die abwechselnd die Namen „Allah" und „Muhammed" bilden, geziert. Den zylindrischen Tambur zieren mehrere Meter hohe aus glasierten Ziegeln gebildete Buchstaben, die den Namen „Allah" wiederholen. Die mächtige Wulstkuppel endlich ist hellblau glasiert und mit dunkelblauen Rauten gemustert. Beigesetzt sind im Gūr-ī-Mīr die drei Herrscher Tīmūr, Schāh Ruch, Ulugh Beg und mehrere andere dem Fürstenhaus Angehörende und Nahestehende. Der Architekt des Gūr-i-Mīr ist nicht bekannt; dem am noch stehenden Außenportal des später gebauten Hofes verzeichneten Muhammed Isfahānī kann mit Sicherheit nur der Vorbau zugeschrieben werden.

Besonders als Imâmsâdeh, als Heiligengrab, erlebte der Grabkuppelbau in den folgenden Jahrhunderten in Persien verschiedene Formen. In den westlichen Provinzen der kaspischen Niederung und in Aserbejdschân wird der eigentliche Grabturm durch Anbau

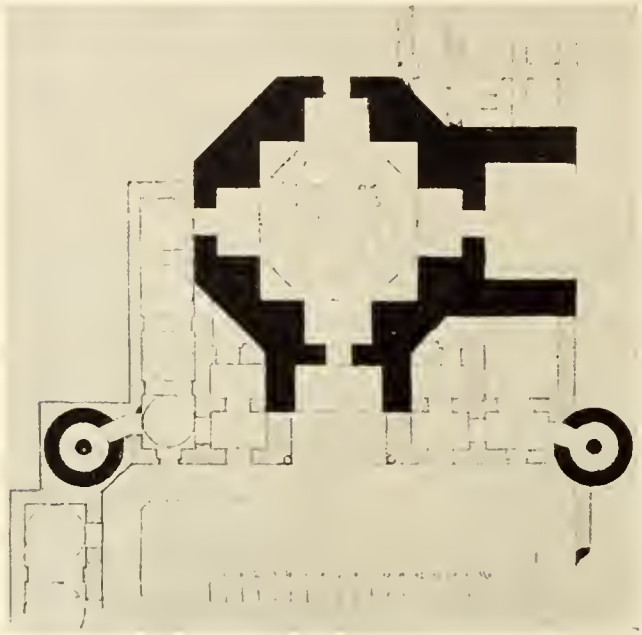


Abb. 117. Samarqand, Gūr-i-Mīr, Grundriß
(nach Schubert-Soldern).

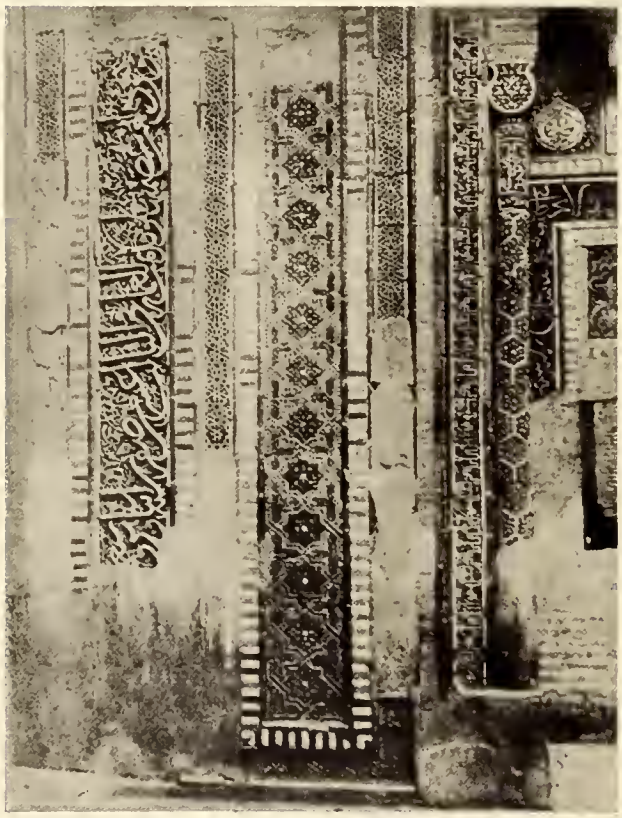


Abb. 118. Samarqand, Schāh Sindeh, Grab der Schīrīn Biqa Aqa, Detail vom Portal
(nach Sarre, Denkmäler).

eines Vorraumes zu einem Langhausbau mit Kuppel erweitet (Kurd-Mähällä bei Astrâbâd (Abb. 121). Sulchordâd bei Ardebil u. a.). In sefewidischer Zeit kam, scheinbar von Herât aus angeregt, ein pavillonartiger achtseitiger Bautypus auf, der geschlossen als Imâmsâdeh mit offener Mittelhalle als Gartenpavillon diente. Zwei Mausoleen dieser Art aus dem 17. Jahrhundert stehen in Churâsân Chôdscha Rabî bei Meschhed und Qadam Gâh, halbwegs zwischen Nîschâbûr und Meschhed (Abb. 122). Ein Beispiel für die Verwendung dieser Baugestalt als Gartenpavillon ist Hescht bihischt in Isfahân (vgl. Z. f. b. K. Jg. 50, 117). Endlich gibt es Grabkuppelbauten mit vorgeblendeten Nischenfassaden, die mittels einer Stufe zum hohen mittleren Îwân aufsteigen; ein Bautypus, der auch für Kuppelmoscheen verwendet wurde.

3. Die Kuppelmoschee.

Der hellenistisch-arabischen Hofmoschee stellte Persien zwei eigene Moscheegestalten entgegen: Die Kuppelmoschee und die Moscheemedrese. Beide gehen aus alten einheimischen Baugestalten hervor, die erstere aus den Traditionen des sasanidischen Palastbaus, die zweite aus dem churâsânischen Wohnhaus. Schon der Grundriß des sasanidischen Palastes von Sarvistân zeigt die wichtigsten Raumformen (wie wir sie z. T. auch im Grabkuppelbau kennen gelernt haben) ausgebildet: Die Eingangshalle und den dahinter liegenden Kuppelraum mit den kreuzförmig angeordneten Nischen, die als wichtiges Raumerweiterungsmittel stets ausgespart wurden. Diese beiden Räume bildeten den rein persischen Kern der Kuppelmoschee, an den sich allerdings, meist zu beiden Seiten, gewölbte Schiffe auf Säulen oder Pfeilern anreihten, zum Teil aus konstruktiven Gründen als Widerlager der Kuppel, dann auch um mehr Raum zu gewinnen. Als Volksmoschee blieb diese

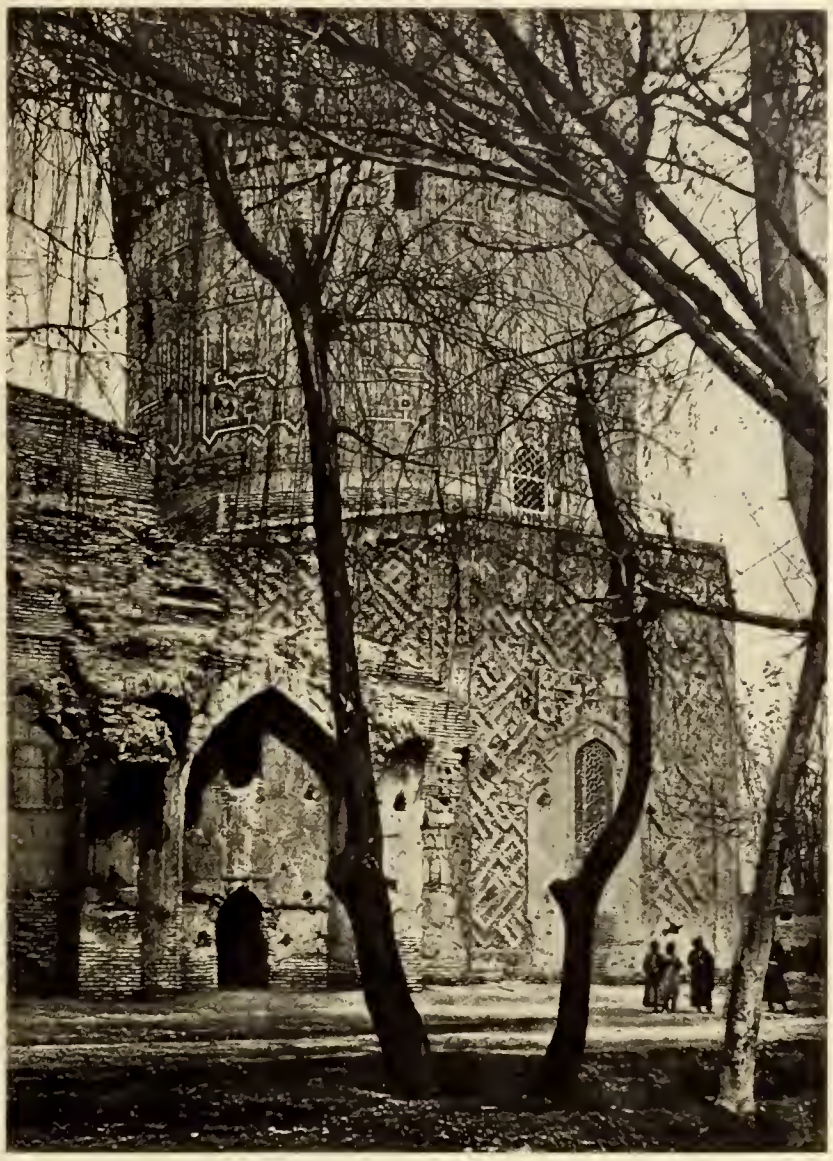


Abb. 119. Samarqand, Gūr-i-Mīr
(nach Krafft, Turkestan russe).

Kuppelmoschee ohne Hof Ausnahme. Eine solche erforderte zum mindesten einen daran gelegten geschlossenen Hof mit dem Bassin für die rituellen Waschungen. Daher setzte sich dieses einfache, aber doch höchst monumentale Raumgebilde isoliert hauptsächlich als Grabbau oder als fürstliche Privatmoschee durch, während sich in Persien und Turkestân die Gestalt der Medrese auch für die großen Moscheen einbürgerte oder, wie in den westlichen sunnitischen Provinzen (Kleinasien, Türkei), vor den Kuppelbau häufig ein Hof gelegt wurde.

Die Durchsicht der noch bestehenden Denkmäler dieser Gattung führt zu dem Resultat, daß Kuppelmoscheen ohne Hof ausschließlich von Sunniten erbaut wurden. In der sunnitischen Hochburg des Ostens und zweiten Residenz von Turkestân (ab 1499), in Buchârâ, stehen die als fürstliche Privatmoschee dienende Kaljân-Moschee und die öffentliche Labi-Chaûs-Moschee (v. 1611), beide Kuppelbauten mit hohen Eingangsîwânen, aber ohne Hof. Da die zweitgenannte Moschee für die Volksmenge zu klein ist, beten die Leute bei großen Andachtsübungen am offenen Platz vor der Moschee. Hier lebt also das Prinzip des Mussalla (vgl. S. 8) weiter, des altarabischen hoflosen Gebetsortes. Das Mussalla monumentalisierte sich bei den Sunniten zu einem hohen Eingangsîwân, in dessen Fond der Mihrâb eingebaut ist. Zu beiden Seiten des Îwâns liegen einige Gewölbjoche als Kapellen für Frauen (guschvâr). Das Mussalla hat nicht den Zweck, das Volk aufzunehmen, sondern ist eigentlich nur eine monumentalisierte Qibla, ein Riesenmihrâb. Das Volk steht in Reihen geordnet außerhalb und verrichtet die gemeinsame Andacht. Ein solches Mussalla vom Jahre 1677 steht heute in Ruinen außerhalb Meschhed. Ein älteres aus dem 15. Jahrhundert stand bis vor einigen Jahrzehnten in Herât, ist jedoch jetzt vollständig verschwunden. Diese Mussallaṣ wurden einfach aus Platzmangel außerhalb der Stadtmauern erbaut. Denn wir wissen, daß in Buchârâ der Rîgistân, der Platz vor der Zitadelle, als mussalla (pers. namâsgâh = Ge-

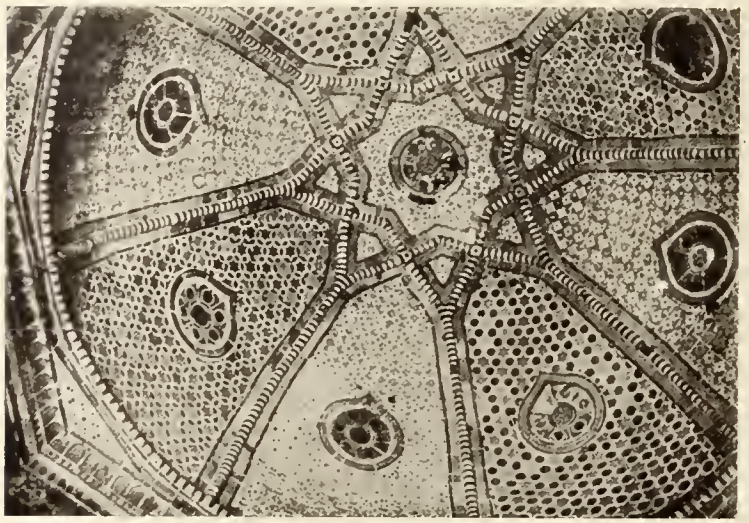


Abb. 120. Samarqand, Schâh Sindeh, Kuppelmosaik im Grabe der Tschudschuk Biqa
(phot. v. H. Burchardt).

betsort) benutzt wurde. Er wird also an seiner südwestlichen Seite eine irgendwie monumentalisierte Qibla gehabt haben. Als nun während der Regierung des Sâmâniden Manssûr b. Nûh (961—976) der Rîgistân zur Aufnahme der Gläubigen an Festtagen zu klein wurde, errichtete man im Jahre 971 n. Chr. außerhalb der Stadtmauern einen neuen Gebetsort (vgl. Encykl. d. Isl., Art. Bukhârâ, S. 812). Neben dem Mussalla bestand aber in Buchârâ seit der arabischen Eroberung stets auch eine Freitagsmoschee, die erste innerhalb, die zweite (vom 8.—12. Jahrhundert) außerhalb der Zitadelle, die dritte (vom Anfang des 12. Jahrhunderts bis zur Mongolenzerstörung?) im südlichen Teil von Schahristân, der ältesten City von Buchârâ. Diese Freitagsmoscheen waren Säulenhofmoscheen. Einen förmlichen Beweis dafür, wie lange an der Tradition der auf Säulen stehenden Freitagsmoschee festgehalten wurde, ist der Bericht des Historiographen Tîmûrs, Scherîf eddîn ᶜAlî Yezdî. Demzufolge baute Tîmûr um 1410 in Samarqand drei große Bauten, die Medrese der Bibi Chânum, seiner Frau, ein Hospital und die Freitagsmoschee. Er pflegte sich den ganzen Tag im einen oder anderen Bau aufzuhalten und dort seine Regierungsgeschäfte zu erledigen, um durch seine Anwesenheit die Arbeiter anzufeuern. Die Moschee wird beschrieben als getragen von vierhundertsechzig Säulen aus Haustein, je sieben Ellen hoch. „Das Gewölbe war bekleidet mit großen, schön geschnittenen und polierten Marmorplatten, und vom Architrav des Gesimses bis zur Höhe der Wölbung sind elf Ellen (sic!). An jedem der vier Ecken der Moschee steht ein Minaret. Die bewegliche Türe ist aus Bronze, und die ganze Oberfläche der Mauer, so innen wie außen, ebenso wie die Arkaden der Gewölbe, sind geschmückt mit Reliefschrift“ — —.

Abb. 121. Kūrd-Mähälläh bei Astrābād, Imāmsādeh des Abdullah und Faslullah
(phot. Niedermeyer).

Bestimmung und gegenseitiges Verhältnis von Freitagsmoschee, fürstlicher Privatmoschee und an-

Abb. 122. Qadam Gāh bei Nīschābūr, Mausoleum (phot. Diez).

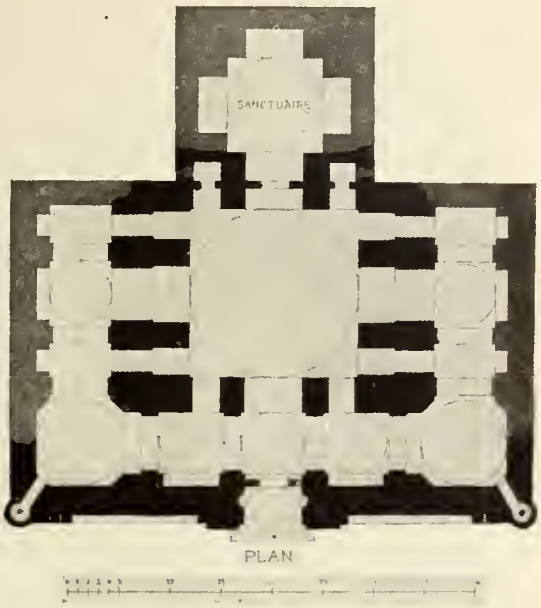


Abb. 123. Täbrīs, Blaue Moschee (nach P. Coste).

deren Kuppelmoscheen ist ganz ähnlich zu verstehen wie bei unseren Kirchen. Wie jede Stadt nur einen Dom zu haben pflegt, so stand in den Städten des Islam nur eine besonders großhöfige Moschee als Freitagsmoschee in Gebrauch. Der Fürst nahm an den dort stattfindenden allgemeinen Freitagsgottesdiensten selten oder nie teil, schon um seiner persönlichen Sicherheit willen, da auch das Gitterwerk der Maqsūra nicht immer vor Attentaten schützte. Seine Anwesenheit war nur in der Frühzeit des Islam üblich. Später begab er sich — gleich dem Sultān im heutigen Konstantinopel am Selamlik — an Freitagen offiziell in die dem Palast nahe fürstliche Hofmoschee, wo er mit seinem Gefolge das Gebet verrichtete. Die übrigen Moscheen endlich wurden von den Bewohnern ihrer Stadtteile zu den täglichen Gebetszeiten, ferner zu Lehrzwecken und an bestimmten, ihnen vorbehaltenen Festtagen für gemeinsame Andachten benützt.

Von älteren sunnitischen Kuppelmoscheen in Persien seien die berühmte „Blaue Moschee" in Täbrîs, die Masdschid-i-Schâh in Meschhed und Gjök Dschâmiᶜ in Eriwân genannt. Die beiden erstgenannten haben heute keine Höfe, doch scheint wenigstens die Blaue Moschee ursprünglich einen Arkadenhof mit Wasserbassins gehabt zu haben, der angesichts der in sich geschlossenen Fassade nur einen Annex bedeutete. Die Gjök Dschâmiᶜ (Gelbe Moschee) aus dem 18. Jahrhundert (?) besteht aus zwei Kuppelmoscheen, Îwâne mit dahinterliegendem Kuppelraum, die die beiden Schmalseiten eines oblongen Arkadenhofes einnehmen. Sie ist ein typisches Beispiel einer persischen Kuppelmoschee mit Hof, die mit dem Medresenschema nichts zu tun hat.

Abb. 124. Kuppelraum der Blauen Moschee in Täbrīs (n. M. Dieulafoj, L'Art antique de la Perse).

Die beiden Kuppelmoscheen in Täbrîs und Meschhed (Abb. 123—127) gehören dem gleichen Typus an und wurden wahrscheinlich vom selben Architekten erbaut. Während wir nämlich von der Blauen Moschee nur wissen, daß sie während der Regierung des Turkmenenfürsten Dschehân Schâh (1437 bis 1467) aus dem Haus der Schwarzlämmer erbaut wurde, kennen wir den Baumeister, der in Gesamtanlage und Fliesenschmuck ähnlichen, vom Emîr Malik Schâh 1451 erbauten Masdschid-i-

Abb. 125. Täbrīs, Blaue Moschee, Portal
(nach Sarre, Denkmäler).

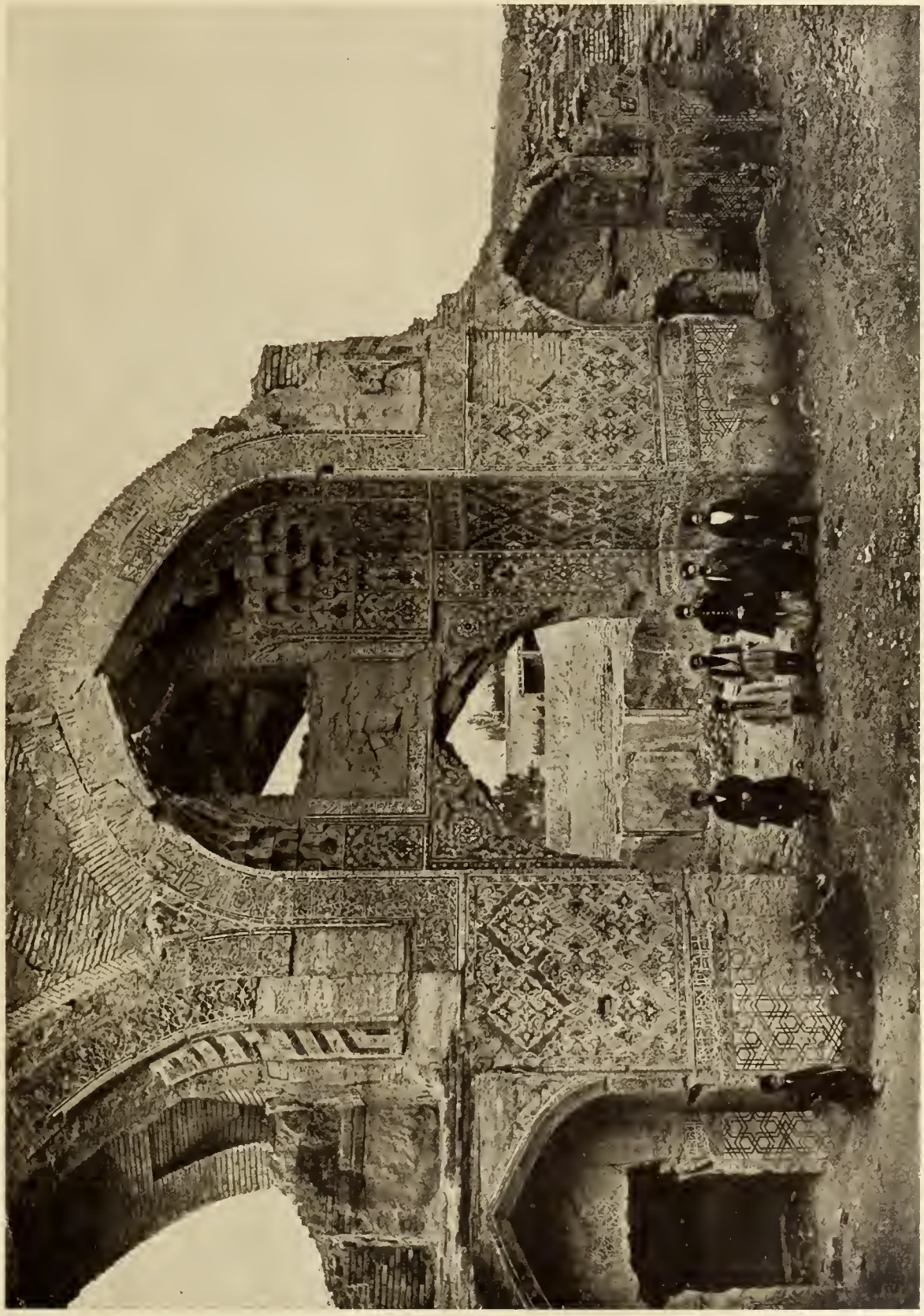


Abb. 126. Täbrīs, Blaue Moschee, Eingang vom Hauptsaal zum kleinen Kuppelraum
(nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst).

Abb. 127. Meschhed, Masdschid-i-Schāh
(nach Photogr.).

Schâh in Meschhed als Ahmed ibn Schems-eddin Muhammed Täbrîsî (vgl. Sykes Historical Notes i. J. R. A. S. 1910, 1131). Beide Moscheen bestehen aus einem durch ringsum gestellte Nebengewölbe verstrebten Kuppelraum, der durch einen zweiten aus der rückwärtigen Front ausladenden gewölbten Raum (im alten Plan von Coste als „Sanktuarium" bezeichnet), vertieft ist.

Von der Fassade steht in Täbrīs nur mehr die Torruine (Abb. 125). Gleich der Fassade der Masdschid-i-Schāh in Meschhed bestand sie ursprünglich, wie aus älteren Aufnahmen der Basis hervorgeht, aus dem Eingangsīwan, zwei seitlichen durch Flachnischen (nicht tiefen Nischen, wie in Meschhed) gegliederten Wänden (Coste rekonstruierte diesen Teil der Fassade falsch) und zwei flankierenden Eckminareten. Der innere Aufbau der Blauen Moschee geschah nach dem alten in Westasien längst heimischen Schema der auf acht ringsum durch Gewölbe verstrebten Pfeilern ruhenden Kuppel. Der ihr konstruktiv nächstverwandte Bau scheint der Westtrakt der bedeutend älteren Zitadellenkirche in Diyārbekr zu sein (Vgl. G. L. Bell, Churches and monasteries of the Tūr ʿAbdīn, Beiheft 9 d. Z. f. Gesch. d. Arch., Winter-Heidelberg, Fig. 30 u. Taf. XXI, Fig. 1), wo die Hauptkuppel ebenfalls durch je vier bezw. fünf seitliche Gewölbereihen verstrebt ist. Der ausladende zweite Kuppelraum wäre als Grabraum zu verstehen, wenn er nicht der Hauptapsis mittelalterlicher griechischer Kirchen (vgl. Grundriß von Hosios Lukas bei Wulff, Altchr. u. byz. K., S. 463) nachgebildet wurde. Die Konstruktion der Kuppeln ist als Verquickung der Trompen- mit der Pendentifkuppel anzusehen. Leider wurde mir die Aufnahme des Innern der Masdschid-i-Schāh in Meschhed nicht gestattet; nur aus der äußeren Gestalt schließe ich auf ähnlichen inneren Ausbau, wenn auch in kleinerem Maßstab (Abb. 127). Die Wände der Blauen Moschee waren, wie die Ruinen noch zeigen, teils ganz mit Fliesenmosaik, teils mit Kunstziegel und Fliesenmedaillons überzogen. Das vorherrschende Kobaltblau gab der Moschee den Namen. Besonders schön muß der äußere Anblick der 1780 zerstörten Kuppeln gewesen sein, die nach der Beschreibung Taverniers beide mit Fliesenrelief dekoriert waren, und zwar die größere mit weißen Ranken auf grünem Grund und die kleinere mit weißen Sternen auf schwarzem Grund, „et ces diverses couleurs frapent agreablement la veue". So zahlreich man heute noch vergoldete und einfarbig glasierte Kuppeln in Persien sehen kann, schon die farbig gemusterten sind recht selten, solche mit farbigem Reliefdekor aber sind gänzlich verschwunden.

4. Die Medrese.

Die zweite Hauptgestalt der islamischen Sakralarchitektur ist die Medrese. Die Art ihrer baulichen Anlage ist rein persischen Ursprungs, ihre Träger aber sind nicht die schiitischen Perser, sondern die sunnitischen Türken und Mongolen. Sie entsprang dem Bedürfnis nach Pflanzstätten der sunnitischen Orthodoxie, zu deren Führer und Beschützer sich die türkischen Dynastien aufwarfen. Daher hängt ihre Verbreitung in Persien, Turkestân und Kleinasien mit der Ausbreitung der seldschuqischen, mongolischen und tîmûridischen Herrschaften, in Ägypten mit den ajjubidischen und mamlukischen Dynastien zusammen. Über ihre Verbreitung in Indien wissen wir noch nichts. Dem nordafrikanisch-spanischen Westen blieb sie fremd.

Die Geisteskultur im Reich der ᶜAbbasiden war eine Mischung aller geistigen Errungenschaften der vergangenen Kulturepochen, der chaldeo-semitischen so gut wie der alexandrinisch-hellenistischen und der altpersischen. Die hohe Schule, in der diese Wissenschaften gelehrt wurden, hieß dâr el ᶜilm oder dâr el hikmah, Haus der Wissenschaft. Sie entsprach ungefähr den Tendenzen unserer Universitäten, die auch heute noch von Persern und Arabern so bezeichnet werden. Neben den theologischen Disziplinen des Islam wurden dort alle andern ererbten mathematischen und humanistischen Disziplinen, die von den Arabern sogenannten „alten Wissenschaften" gelehrt. In allen bedeutenderen Städten des islamischen Weltreiches existierten solche Akademien. Neben diesen freien Wissenschaften entwickelte sich eine orthodoxe Disziplin, die den ganzen komplizierten, wohlverklausulierten Apparat der religiösen, rechtlichen und rituellen Vorschriften, kurz der religiösen Überlieferung, Sunna, zusammenfaßte. Diese Disziplin wurde als Fels im Meere der Irrlehren, deren sich besonders politische Usurpatoren zur Erreichung ihrer Ziele gern bedienten, von Staats wegen gefördert. Anfangs wurde diese Wissenschaft von der Tradition von einzelnen Rechtslehrern in ihren Privathäusern oder von ihnen selbstgebauten Schulgebäuden und in Nebenräumen der Moscheen gelehrt, bis schließlich die allgemein angewendete Bezeichnung Medrese, d. i. Schule (von dárasa = lehren) auf solche Lehrstätten der Orthodoxie beschränkt wurde. Auch innerhalb der Sunna gab es Meinungsverschiedenheiten in der Auslegung und Anwendung der Überlieferung, die sich schließlich in vier verschiedenen, von den Imâmen Mâlik, Abû Hanîfa, Schâfiᶜî und Ahmed ibn Hanbal gegründeten Schulen durchsetzten. Die berühmteste und verbreitetste dieser Schulen war die des Imâm Schâfiᶜî, eines gebürtigen Churâsâners, der mitten im schiitischen Ostpersien ein orthodoxes Zentrum zu bilden verstand. Schâfiᶜîtische Medresen entstanden bald in Nîschâbûr, Merw, Bochârâ, Âmol, Tûs, Bâghdâd und anderen Städten, bescheideten sich jedoch ebenso wie die Pflanzstätten der drei anderen Lehrsysteme zunächst als private Schulen. Erst mit dem Emporkommen der Türken wurde die offizielle Stellung der Medresen angebahnt. Mahmûd von Ghasna war ein eifriger Verfolger aller Sektierer und sein Bruder Nassr baute eine der ersten Staatsmedresen. Die Seldschuqen verfolgten die gleiche Politik. Sie warfen sich als Beschützer der schwach gewordenen ᶜAbbasidenkalifen auf, in deren geheiligte Familien sie sich sogar einheirateten und wurden die „Säulen" der Staatsreligion. Nisâm el Mulk, der berühmte Wesîr der Seldschuqensultane Alp Arslân und Malik Schâh, der Freund und Förderer des ᶜOmar Chajjâm, war der Begründer der ersten Staatsmedresen. Er baute deren drei, die erste in Nîschâbûr, die zweite in Baghdâd, die dritte in Tûs. Die Nisâmîje von Baghdâd war die berühmteste und diente den folgenden als Vorbild.

Von den Medresen des Nisâm ist keine erhalten und die Beschreibungen der 1067 eröffneten Nisâmîje in Baghdâd sind zu allgemein gehalten, um irgend eine Vorstellung von ihrer Gestalt zu gewinnen. Der persische Geschichtsschreiber Hamd-Allâh (Mitte des 14. Jahrhunderts) sah sie noch und nennt sie Mutter der Medresen in Baghdâd. Seither ist jede Spur von ihr verschwunden. Es war dem über allen Parteien und nominell noch an der Spitze eines Weltreiches stehenden Kalifen Mustanssir (1226—1242), dem vorletzten ᶜAbbasiden vorbehalten, die wahrscheinlich erste universale, alle vier Riten in sich vereinigende Medrese zu bauen. Freilich steht meines Wissens nirgends geschrieben, daß die Mustanssirîje die erste allgemeine Medrese war, wohl aber müssen wir es mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, da wir wissen, daß sich in den anderen Städten meist eine der vier Lehren so fest eingenistet hatte, daß an gemeinsame Medresen wohl nicht gedacht werden konnte. Im Osten herrschte unbeschränkt Imâm Schâfiᶜî — überliefert uns doch

Hâfis Abrû, daß in Nîschâbûr in ᶜabbasidischer Zeit allein siebzehn schâfiᶜîtische Medresen gebaut wurden (Nassiri Chosrau ed. Schefer S. 281). Die Atâbeks von Mossul bevorzugten dagegen die hanefitische Lehre und übertrugen sie auch nach Syrien. Noch heute bekennt sich die ganze türkische Welt zu ihr. Ahmed ibn Hanbals Anhänger beschränkten sich hauptsächlich auf Baghdâd und den ᶜIrâq, wo sie allerdings sehr zahlreich waren. Die Lehre des Imâm Mâlik dagegen eroberte sich den Westen, wo sie allein herrschte. Die Residenzstadt mußte sich zur Pflanzstätte aller vier Konfessionen aufwerfen und Mustanssir baute zu diesem Zweck die nach ihm benannte prächtige Medrese.

Der zum Teil noch von seinen ursprünglichen Mauern umstandene Hof dieser unterhalb der heutigen Bootsbrücke am linken Tigrisufer erbauten Lehranstalt dient jetzt als Zollamtsmagazin. De Beylié gibt seine Ausmessung mit 26,30×63,60 m; er hat also die Form eines langgestreckten Rechtecks. In der Mitte jeder Seite befand sich ein Īwān von 6,30 m Breite; davon sind heute zwei Īwāne vermauert. Zu Seiten dieser Īwāne waren die zellenartigen kleinen Wohnzimmer für die Studenten in zwei Geschossen angeordnet. Die Mustanssirīje repräsentierte also bereits die „klassische" Gestalt der vierhalligen Medrese, wie sie uns aus den folgenden Jahrhunderten noch vielerorts erhalten ist. Ihr Gründungsjahr ist durch eine Inschrift für 630 d. H. (1232/33) festgelegt. (Abbildung der Ruinen in Saladin Manuel Fig. 7, Beylié Prome et Samarra Fig. 18, Planschema, 19, 20.)

Die alten Beschreibungen besagen, daß dieser Bau durch seine äußere Erscheinung, Pracht der Ornamentik, Reichtum der Ausstattung, durch seine Größe und den Reichtum an frommen Stiftungen alles übertraf, was der Islam bisher gesehen hatte; daß die Medrese vier getrennte Rechtsschulen enthielt, je eine für jede der orthodoxen Sekten der Sunna, mit je einem Professor an der Spitze, der fünfundsiebzig Studenten unter sich hatte, die er umsonst unterrichtete. Im Eingangsīwān stand eine Uhr, welche die Gebetszeiten verkündete. (Guy Le Strange, Bāghdād, S. 267). Eine spätere Beschreibung des Ibn Batūtah, der Baghdād 1327 besuchte, besagt, daß die vier Schulen der Mustanssirīje noch immer gut besucht waren, daß jede Sekte ihre eigene Moschee (Betraum) hatte, und daß die Rechtslehrer in den Īwānen ihren Unterricht erteilten, „sitzend unter einer kleinen hölzernen Kuppel auf einem teppichbedeckten Stuhl, sprechend mit großer Würde und Gelassenheit, in schwarzer Kleidung, einen Turban auf dem Haupt; ihnen zuseiten saßen zwei Assistenten, einer an jeder Seite, die mit lauter Stimme das Diktat des Lehrers wiederholten" (l.c.S.268).

Der Kern der Medrese ist die Bauform des Îwân, der an drei Seiten geschlossenen, hofseitig offenen, tonnengewölbten Halle. Diese Bauform war schon im Babylon des neuen Reiches vorhanden (Koldewey, Das wieder erstehende Babylon 109) und wurde in sasanidischer Zeit zur größten Monumentalität gesteigert (vgl. S. 62). Sie wurde aber gleichzeitig im Wohnhaus in Mesopotamien, Syrien und Churâsân verwendet und hat sich in dieser Verwendung bis heute erhalten. Die ideale Anwendung dieser Bauform in einer symmetrischen Bauanlage war die vierfache Setzung im Achsenkreuz eines quadratischen oder oblongen Hofes flankiert von Wohnräumen oder Wohnzellen. Diesem Idealplan strebte das Wohnhaus und zwar das Îwânhaus ebenso wie das wesensverwandte Tarmahaus stets zu, mußte jedoch aus praktischen Gründen auf seine Verwirklichung in der Regel verzichten (vgl. unten den Abschnitt Profanarchitektur). Dagegen stand der Verwirklichung dieser Idealanlage im Monumentalbau kein Hindernis entgegen. Zwei Hauptgestalten der persischen Baukunst, Karwanserai und Medrese wurden nach diesem Plan gebaut. Beide Bautypen scheinen daher einen gemeinsamen Ursprung zu haben. Die Tatsache, daß die Erbauer der ersten Medresen des Reiches seldschuqische Sultane und Wesire, also Türken waren, weist auf ein östliches Vorbild hin. Man muß sich die grundlegende Bedeutung der Einführung einer neuen Baugestalt in einem alten konservativen Kulturreich wie Persien, besonders seiner Westprovinz ᶜIrâq, das alte Babylonien vorstellen, um einzusehen, daß dies nur unter dem Druck einer herrschenden Macht geschehen konnte. Denn es blieb nicht bei der Einführung der Medrese — auch die alte Freitagsmoschee mußte diesen neuen Bautypus adoptieren!

Wie aber kamen die nomadenhaften Türken, die in Persien einbrachen, weil sie in ihren zentralasiatischen Steppen nicht mehr das nötige Futter für ihre Herden fanden, zu einem Bautypus, der in Persien aufkommen konnte? Dieses Rätsel klärt sich, wenn wir finden, daß sich ihre Leistung auf eine reine Vermittlung beschränkte. Die Türken standen, bevor sie in Persien einbrachen und Muselmanen wurden, im Banne des Buddhismus und des nestorianischen Christentums, das sich in Turkestan und Tarimbecken viel länger erhielt als in Persien, und noch im 13. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte, wie aus den Schilderungen des Wilhelm von Rubruk deutlich hervorgeht (vgl. S. 29). Bei den Buddhisten und Nestorianern hatten die Türken, bevor sie den Islam annahmen, den Betrieb der Religion gelernt. Nur daraus erklärt sich ihre spätere hervorragende propagandistische Rolle als Bekenner des Islam in Persien. Als Stätte der Propaganda aber mußte ihnen der gleiche Bautypus geeignet erscheinen, der den Nestorianern diente und den diese von den Buddhisten übernommen und persisch umgeformt hatten, der befestigte Klosterchân, eine Vereinigung von Kloster und Rasthaus (Karwanserai, Rubbât). Ein solches nestorianisches Kloster scheint im Tâsch-Rabât im südöstlichen Winkel von Russisch-Turkestan an der Karawanenstraße von Kaschgar nach Narynsk noch erhalten zu sein (vgl. Globus 1904). Der Hof mit den drei Îwânen — an Stelle des vierten liegt der Eingang — ist des rauhen Klimas wegen überkuppelt. Das Prinzip der Medrese ist in diesem Bau latent. Der Ursprung dieser Baugestalt aber, und damit der persischen Medrese, liegt im buddhistischen Kloster. Die Tatsache, daß Buddhas Lehre das Klosterleben heraufbeschwor und dieses in Indien und Zentralasien in Tausenden von Klöstern ungeheuere Verbreitung fand, legt diese Ableitung a priori nahe, die Übereinstimmung der Anlagen aber beweist ihre Richtigkeit. Persisch ist die konstruktive und formale Umschaffung der übernommenen Baugestalt, ihre großzügige kristallinische Ausbildung. Daß die vierîwânige Form der Medrese gleichzeitig die praktisch ideale für die vierfache Lehre war, war mehr oder weniger nur ein glückliches Zusammentreffen. Nur in wenigen hauptstädtischen Moscheen wurden alle vier Lehren gelehrt, die vierîwânige Medrese aber setzte sich aus künstlerischen Gründen durch, auch wo sie nur als Derwischkloster diente (Medrese Schâh Sultân Husein in Isfahân).

Aus der vortimuridischen Zeit steht heute in Persien keine Medrese mehr. Dagegen geben uns mehrere mehr oder weniger gut erhaltene Bauten dieser Art eine gute Vorstellung von der Blütezeit der persischen Baukunst unter Tîmûr und seinen Nachfolgern. In Samarqand, der Residenz Tîmûrs, stehen noch die Ruinen der ab 1399 von Tîmûr zu Ehren seiner ersten Frau Bibi Chanûm errichteten Medrese, und der Medrese Ulugh Beg, des Enkels Tîmûrs (1447—49).

Mit der Betrachtung dieser Bauwerke stehen wir nun allerdings etwas unvermittelt und plötzlich mitten in der großen Blütezeit der persisch-islamischen Architektur. Dieser Sprung von den ʿAbbasiden zu den Tîmûriden erklärt sich aus dem Mangel dazwischenliegender Baudenkmäler auf dem Gebiet des Moscheen- und Medresenbaus. Die seldschuqische Baukunst in Kleinasien bildet eine Gruppe für sich, die ihre gesonderte Behandlung erfahren wird. Von den seldschuqischen und mongolischen Dynastien in Persien sind uns wohl eine größere Anzahl von Türmen und Grabbauten, dagegen keine Moscheen und Medresen erhalten. Eine Ausnahme bildet allerdings die alte Freitagsmoschee in Isfahân mit ihrem seldschuqischen Îwâneinbau (vgl. S. 108). Stammten die Architekten der S. 115 erwähnten Bauanlage der Kirmâner Seldschuqen, als deren Rest noch die Ruine der Quba-i-Sebs steht, aus Isfahân, so war die Heimat der Baumeister der timuridischen Bauten von Chargird, Herât und Samarqand Schirâs. Die Baumeister stammten also meist aus Westpersien.

Abb. 128. Samarqand, Ruinen der Medrese Bibi Chanūm (nach Curtis, Turkestan).

In Persien steht heute noch eine tîmûridische Medrese von Bedeutung in Chargîrd bei Châf, nahe der afghanischen Grenze. Laut den Inschriften (Kop. bei Sykes Historical Notes on Churâsân, J. R. A. S. 1910) wurde sie erbaut unter der Regierung des Schâh Ruch von zweien seiner Wesîre 848 d. H. (1444/45). Als Architekten sind genannt Ghîâs ed Dîn aus Schîrâs, der den Bau begann, und Qiwâm ed Dîn aus Schîrâs, der ihn nach dem Tod des ersten vollendete. Qiwâm ed Dîn war der Hofarchitekt des Schâh Ruch und baute u. a. die Moschee Dschauhar Schâde, die prächtige Hauptmoschee des Heiligtums von Meschhed, ferner aus der Gleichheit des Fliesenmosaiks zu schließen — und wahrscheinlich mit Ghîâs ed Dîn zusammen — das seit 1885 zerstörte Mussalla in Herât und die Medrese des Ulugh Beg in Samarquand.

Als einzige in allen ihren Teilen noch relativ gut erhaltene alte Medrese Persiens (das Innere von Bibi Chanūm und Ulugh Beg ist völlig zerstört) ist die Medrese von Chargird von besonderer Bedeutung. Ihre Anlage ist ein klassisches Beispiel einer reinen ungemischten Medresenanlage: Quadratischer Hof mit vier in der Tonne gewölbten gleichgroßen Īwānen, im Achsenkreuz flankiert, von je zwei, bezw. mit Obergeschoß je vier Zellen; vier gewölbte Eckräume; ein narthexartiger Vorbau, bestehend aus drei nebeneinandergelegten Kuppelräumen. Die Fassade ist gegliedert durch einen hohen, vorspringenden Torbau, Wandnischen und zwei runden Ecktürmen. Der Wanddekor besteht außenherum aus geometrischen Mustern teilweise glasierter Ziegel, die Ecktürme sind mit polygonalen gemusterten Fliesen inkrustiert. Das Tor glänzte vollends im Fliesenmosaikgewand. Die Kuppelräume der Vorhalle sind durch überaus reiches, bemaltes Zellenwerk geschmückt (ich gebrauche diesen Ausdruck statt der irreführenden Bezeichnung Stalaktiten; die arabische Bezeichnung für dieses beliebte Füllschmuckwerk der islamischen Architektur ist Muqarnat von qárana = zusammenfügen). Die Wände des Hofes waren über und über mit feingemustertem Fliesenmosaik überzogen, die Īwāne in gemischter Technik dekoriert. Davon ist zwar schon vieles zerstört, doch genügt das Vorhandene, um sich einen Begriff des einstigen Gesamteindruckes zu machen. (Eine detaillierte Publikation des Baues erscheint in meinen „Churāsānischen Baudenkmälern").

Abb. 131. Samarqand, Medrese Ulugh Beg
(nach Sarre, Denkmäler).

Die Fassade der Medrese von Chargîrd gleicht mit ihrem relativ wenig emporragenden Eingangstor (10 m) und ihrer Nischengliederung der Fassade der Grabmoschee des Mir Busurg in Âmol (um 1600), die mit einer Gruppe ähnlicher Bauten der westpersischen Bautradition entwachsen ist. Die Medresen von Samarqand und Buchârâ sind dagegen durch die hoch emporragenden Portalbauten und Îwâne ausgezeichnet. Auch diese haben in der

Abb. 129. Plan der Medrese Bibi Chānum
(nach dem Wiederherstellungsversuch von Schubert-Soldern).

Abb 130. Das Innere des Kuppelraumes der Medrese Bibi Chānum
(nach Schubert-Soldern).

Abb. 132. Situationsplan des Rīgistān
(nach Schubert-Soldern).
A) Rigistân
B) Medrese Schîr-Dâr
C) Medrese Tillja-Kari
D) Medrese Ulugh-Beg.

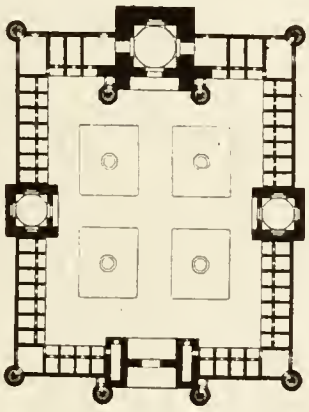


Abb. 129.

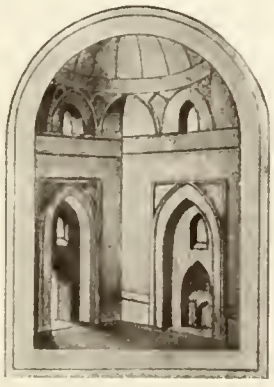


Abb 130.

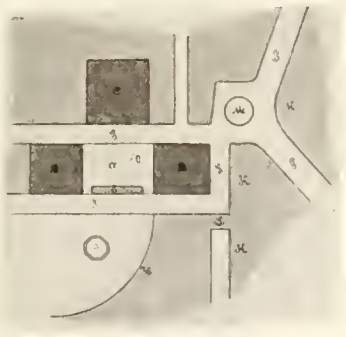


Abb. 132.

Abb. 133. Samarqand, Fassade der Medrese Schīr-Dār
(nach H. Krafft, Turkestan russe).

persischen Architektur seit dem Taq-i-Kesrâ und dem Tahl Dâs (Abb. 80) stets fortgelebt, sind jedoch aus der Zwischenzeit nur ganz vereinzelt erhalten, so im Hauptîwân der alten Freitagsmoschee zu Isfahân und in der Masdschid-i-Dschumᶜa in Verâmîn (s. unten). Kaum aber waren sie bisher in so mächtiger, imponierender Höhe aufgeführt worden, wie in der Residenz Tîmûrs. Wie die omajjadischen und ᶜabbasidischen Kalifen, zog auch der neue Weltbeherrscher Baumeister und Künstler aus allen Provinzen seines Reiches, von Syrien bis Indien, zum Bau seiner Residenz zusammen und steigerte die Größe und Ausdehnung seiner öffentlichen Bauten ins Ungeheuere.

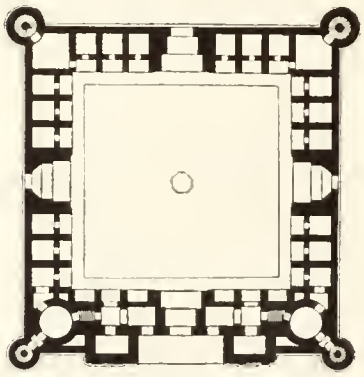


Abb. 134. Grundriß der Medrese Schīr-Dār
(nach Schubert-Soldern).

Die Medrese Bibi Chanûm (Abb. 128) war ein aus aneinandergereihten Zellen gebildetes Rechteck, über dessen Frontmitten je ein Kuppelsaal und der Portalbau ragten. Diese vier Hauptbaublöcke der Anlage stehen heute noch, zum Teil schon in Ruinen aufrecht, während die Zellen verschwunden sind, also im restaurierten Plan von Schubert-Soldern nur angenommen werden (Abb. 129). Der Hofraum mißt 88 × 70 m, bleibt also hinter den Maßen der Moscheen von Samarra, Kairo, Qairuân bedeutend zurück (vgl. S. 39 ff.). Der Portalbau bestand aus einem riesigen Torbogen, dessen Höhenmaß nicht notiert ist, mit zwei flankierenden Rundtürmen. In der Hinterwand des Torbogens liegt das selbst noch hohe Tor. Der Moscheekuppelbau hat einen Eingangsîwân von 16 m Breite und zirka 25 m Höhe, Maße, die

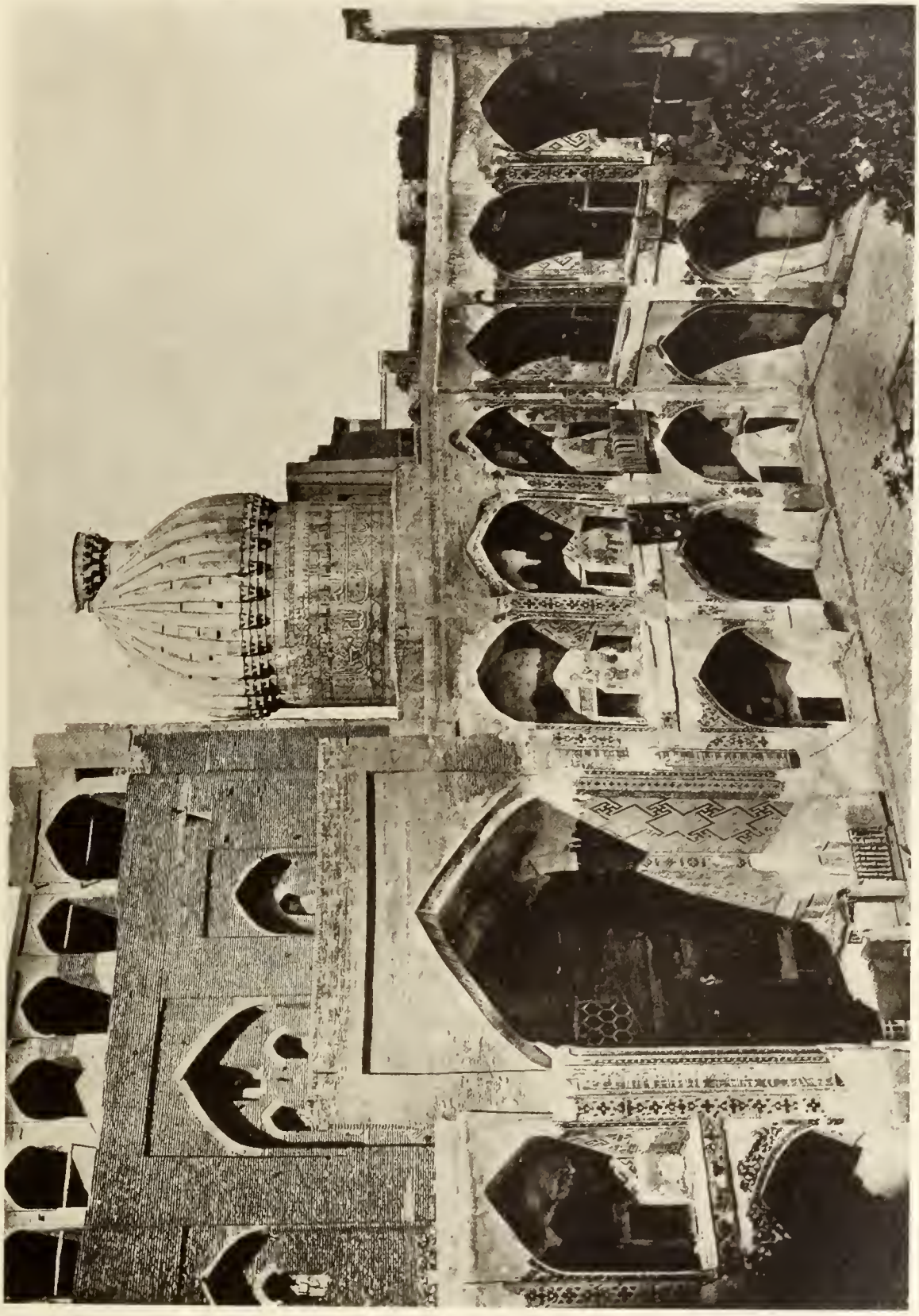


Abb. 135. Samarqand, Medrese Schir-Dâr, Hof
(nach Sarre, Denkmäler).

Abb. 136. Samarqand, Medrese Tilla Kari
(nach Curtis, Turkestan).

trotz ihrer Mächtigkeit hinter jenen des Taq-i-Kesrā (26 X 34 m) weit zurückbleiben. Den Pischtāq flankieren zwei achtseitige Minarete. Dahinter erhebt sich der quadratische Kuppelsaal, dessen Innenkuppel auf einem durch Bogennischen vermittelten Sechzehneck ruht, während die äußere Kuppel durch einen Zylinder bedeutend erhöht ist. Soweit die Epidermis der Mauer noch erhalten ist, zeigt sie teils Ziegel-, teils Fliesenmosaik. Am Kuppeltambur sind in kufisierenden Lettern die Worte „Gottes ist die Ewigkeit" wiederholt.

Die drei anderen Medresen Samarqands schließen den Rīgistān ein (Abb. 132), einen Platz von zirka 70 X 60 m, also kleiner als der Hofraum der Medrese Bibi Chanūm, doch noch immer groß genug, das Leben der Stadt in sich zu konzentrieren, und als Festplatz von intimer Wirkung wie der Markusplatz, im Gegensatz zu dem riesigen Meidān-i-Schāh in Isfahān, der ihn an Größe allerdings weit übertrifft (386X140 m). Die Medrese des Ulugh Beg liegt an der Westseite des Platzes (Abb. 131). Timurs Enkel errichtete sie während seiner Regentschaft über Transoxanien (ab 1409) angeblich 1434. Sie war offenbar nach dem gewöhnlichen Medresenschema erbaut, doch steht nur mehr die Eingangsfront und der gegenüberliegende Hofīwān. Die Fliesen in den Bogenfeldern des Pischtāq sind die gleichen wie an den Türmen und Īwānplafonds in Chargīrd. Die Medrese dürfte daher, wie erwähnt, von den gleichen Baumeistern, oder einem von ihnen erbaut sein.

Die beiden anderen Medresen am Rīgistān sind weitaus jüngeren Datums. Die Medrese Schīr Dār (Abb. 133—135) an der Ostseite des Platzes wurde 1610 unter der Regierung des Imām Kulī (1608—1640) aus der Dschaniden-Dynastie gebaut und die Erbauung der Medrese Tilla Kari — der Goldenen — wird in die gleiche Zeit verlegt (Abb. 136/7). Die erstgenannte Medrese hat ihren Namen „Die Löwen besitzende" von den zwei Löwen, die in den Bogenfeldern des Pischtāq in Fliesenmosaik dargestellt sind. Ihr Grundriß gleicht sehr jenem der Medrese von Chargīrd — ein Beweis wie konservativ man an den einmal gewonnenen Typen festhielt. Auch die Dekorationstechnik, ja selbst die Ornamentik, blieben gleich, letztere allerdings mit Ausnahmen. So wurden die Zwickelfelder über den Kielbögen der Īwāne und Nischen vom 17. Jahrhundert ab meist mit Rankengebilden, die um eine Schildpalmette oder Rosette als Zentrum gruppiert sind, gefüllt. Das früher gleichmäßig verteilte, richtungsmäßig neutrale Mosaikmuster erfuhr also eine Neubildung etwa im Sinne unserer Barocke.

Abb. 137. Samarqand, Freitagsgebet im Hofe der Medrese Tilla Kari
(nach H. Krafft, Turkestan russe).

Die letzte große Medrese Persiens ist die des Schāh Sultān Husein (1694—1722) am Tschehār Bāgh in Isfahān (Abb. 138—140). Sie ist mit einem großen Karwanserai verbunden und wurde um 1710 vom genannten Herrscher als Derwischkloster gebaut. Der Mutter des Schah Husein zu Ehren wird die Anlage auch Medrese Mader-i-Schāh Husein genannt. Dank ihrer guten Erhaltung ist diese Medrese das prächtigste Bauwerk dieser Art. Die Plananlage ist typisch: Vier Īwāne mit je vier und fünf Zellen in zwei Geschossen beiderseits umschließen den rechteckigen Hof. Die Breitseite des Hofes entspricht der Qiblaseite. Letztere ist durch einen größeren Kuppelraum hinter dem Īwān mit prächtig befliester Kuppel ausgezeichnet. In den vier Ecken des Hofes befinden sich Durchgänge in vier kleine offene Eckhöfe, die ebenfalls von zwei Zellengeschossen umbaut sind. Von einem Nachlassen in Form der Technik kann bei diesem doch schon späten Baudenkmal keine Rede sein. Es zeigt im Gegenteil in seinen Maßverhältnissen und Formen wie auch im Fliesenschmuck klassische Vollendung. Erst nach dem Abgehen der Sefewiden trat in Persien die künstlerische Entspannung ein. Die Wände sind mit Ziegel- und Fliesenmosaik verkleidet. Letzteres ist in sauberster Technik und satten Farben durchgeführt und gelangt in den Wölbungen der vier Īwāne zu wunderbaren, stets neuen Gesamtwirkungen. Die Kuppel über dem Qiblaraum ist eine der wenigen mit Rankenfliesenmosaik bekleideten, die heute noch erhalten sind (vgl. S. 96). Dunkelblaue und weiße, schwarzgeränderte Ranken und gelbe Blätter auf türkisblauem Grund.

5. Die persische Freitagsmoschee

Die frühislamische Säulen-(Pfeiler-)Moschee, die in den ersten Jahrhunderten der Hedschra auch in ganz Persien verbreitet war (vgl. S. 46 ff.) vermischte sich noch in ᶜabbâsidischer Zeit mit dem Bautypus der Medrese zu einer neuen national-persischen Bauform, der eigentlichen persischen Freitagsmoschee. Diese Mischung vollzog sich in der Weise, daß die vier hohen Tonnenîwâne mit den sie verbindenden Nischenwänden in das alte Pfeilersystem hineingestellt, beziehungsweise ihm vorgeblendet wurden, so daß der Moscheehof dem

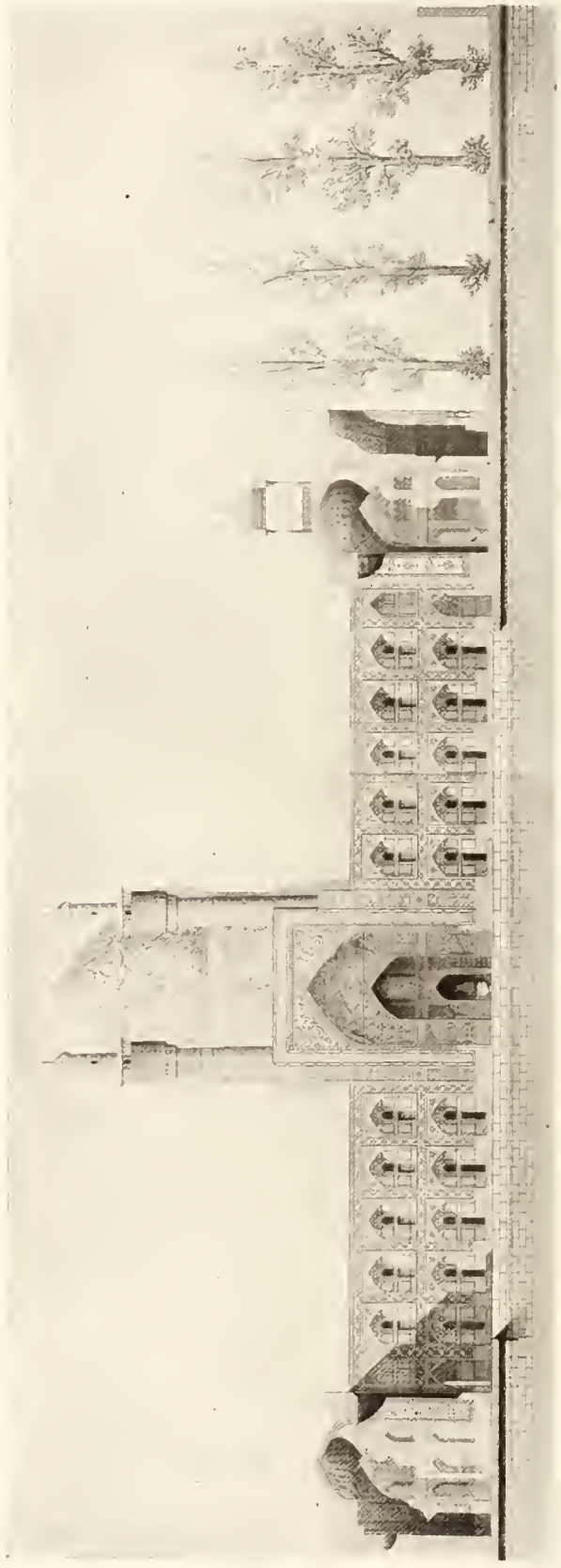


Abb. 138.

Abb. 138. Isfahān, Schnitt durch die Medrese Schāh Sultān Husein (nach P. Coste).

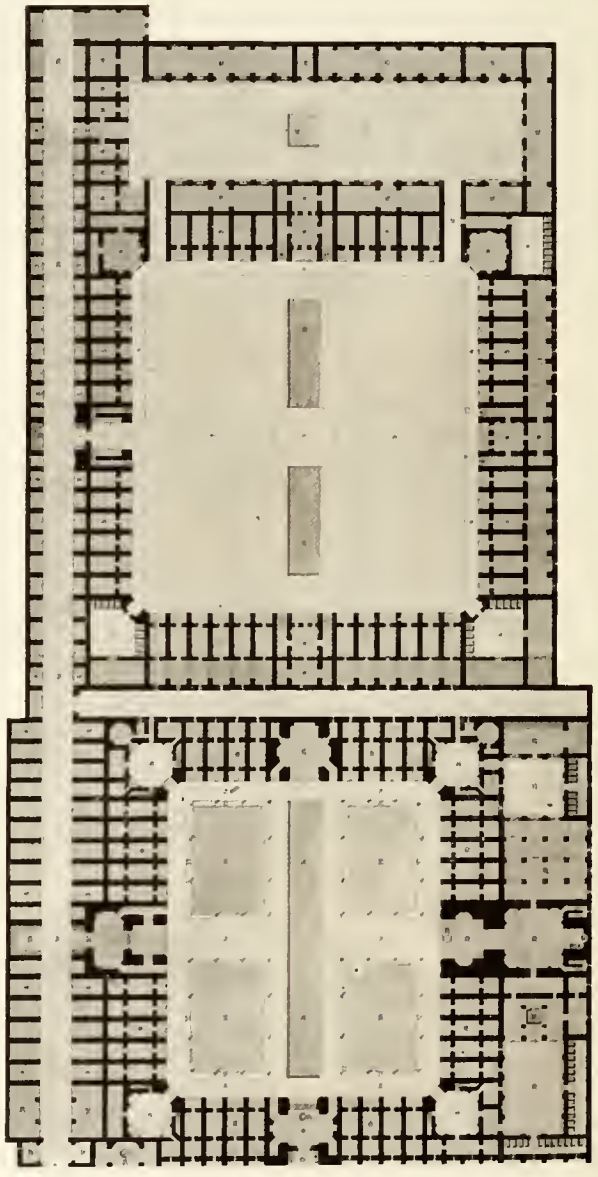


Abb. 139.

Abb. 139. Isfahān, Grundriß der Medrese und Karwanserai Schāh Sultān Husein (Mader-i-Schah) (nach P. Coste).

Medresenhof glich. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Bautypen ist jedoch stets der, daß hinter den Nischenfassaden nicht Wohnzellen, sondern Pfeilerhallen für die Andächtigen liegen. Die Nischen des zweiten Geschosses dienen meist als Emporen, sofern sie nicht verblendet sind. Wohnzellen sind nur ausnahmsweise eingebaut. Das urpersische Hofsystem, das bereits in den Medresen und Karwanserais eingeführt war, wurde nun auch der vom Ausland importierten Moschee aufgezwungen.

Wie die Medrese entstand auch diese neue Moscheeform unter der Vorherrschaft der Seldschuqen. Es ist wahrscheinlich, daß die Dschâmiᶜ-es-Sultân, die dritte der drei großen Freitagsmoscheen von Ost-Baghdâd nach dem neuen Plan mit gewölbten Îwâns gebaut wurde (485 d. H.=1092). Ihr Erbauer war der Seldschuqen-Sultân Malik Schâh, dessen berühmter Wesir Nisâm el Mulk die Nîsamijah erbaut hatte (vgl. S. 97). Zwar geben die alten Beschreibungen von Baghdâd keine näheren Erklärungen über die Form der heute völlig verschwundenen Dschâmiᶜ-es-Sultân, wohl aber können wir von der Masdschid-i-Dschumᶜa in Isfahân auf jene zurückschließen. Denn der Hof dieser altehrwürdigen Freitagsmoschee von Isfahân ist die Anlage Malik Schâhs.

Die Baugeschichte dieser Moschee liegt noch im Dunkel. Die Zeit, um in Isfahân an Ort und Stelle genauere Untersuchungen anstellen zu können, ist noch nicht gekommen. Im Jahre 1913 gelang es zwar M. M. H. Viollet und bald darauf mir im Verein mit O. Niedermayer flüchtig einzudringen und einige Aufnahmen zu machen. Damit konnten jedoch nur rasch einige Anhaltspunkte gewonnen

Abb. 140. Isfahān, Medrese Schāh Sultān Husein, Hauptîwān (phot. Schultess-Würth).

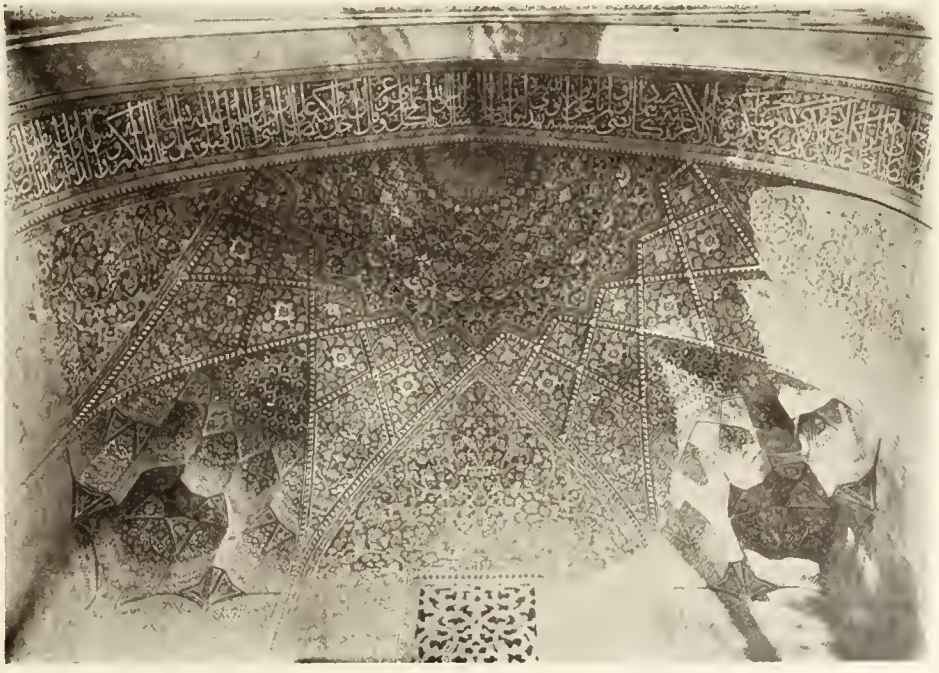


Abb. 141. Isfahān, Medrese Schāh Sultān Husein, Ziegel- und Fliesenmosaik (phot. Diez).

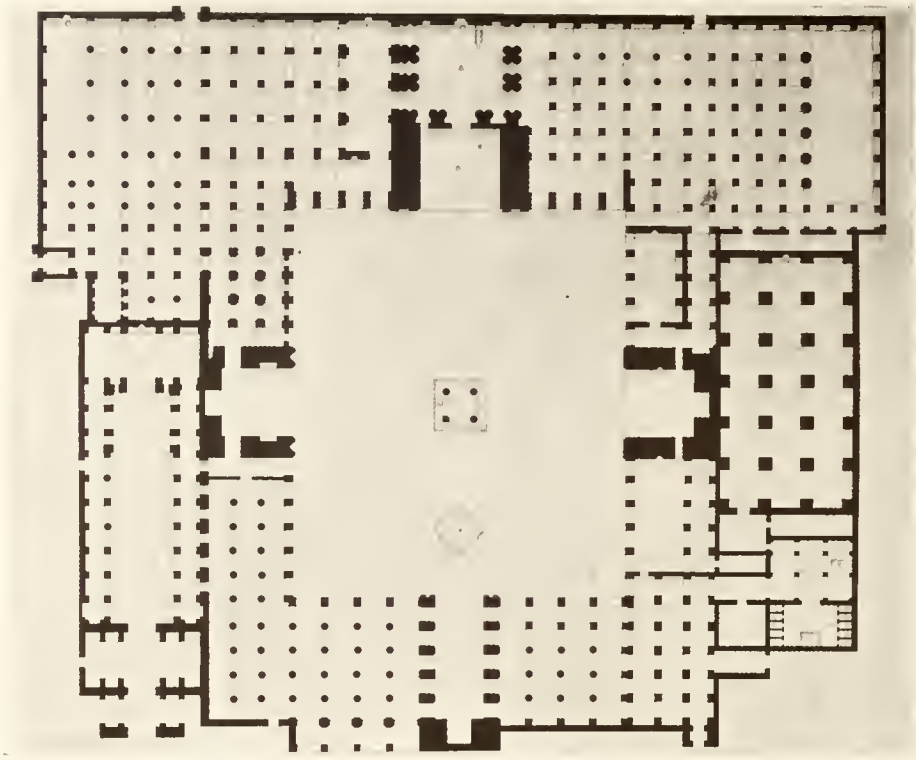


Abb. 142. Isfahān, Masdschid-i-Dschumᶜa, Grundriß
(nach P. Coste).

werden. So bleiben die gerade hier nicht hinreichende Beschreibung von Chardin und der Grundriß von P. Coste (aufgenommen 1839) neben den kargen Hinweisen der alten arabischen und persischen Reisenden auch weiterhin die einzigen Anhaltspunkte für die Baugeschichte. Eine wichtige Ergänzung fand diese durch die Publizierung der Inschrift eines Stuck- (nicht Fayence!) Mihrābs nach einer Photographie von M. Gervais-Courtellemont durch M. v. Berchem (Mélanges Hartwig, Derenburg 1909). Viollets und meine Aufnahmen werden weitere Bausteine zur Baugeschichte bringen.

Auf Grund des Planes von Coste (Abb. 142) läßt sich vorläufig folgendes feststellen. Die Moschee war ursprünglich wie alle Freitagsmoscheen in Persien als Stützenmoschee gebaut und wurde öfters vergrößert. Muqaddasī (Ende des 10. Jahrhunderts) erwähnt, daß sie auf runden Säulen stand. Viele dieser Säulen haben sich neben andern Stützen bis heute im Süd- (Qibla-) trakt und im Nordtrakt noch erhalten (vgl. S. 47 u. Abb. 61). Es muß auch viel Holz als Stützen- und Balkenwerk eingebaut gewesen sein, da uns Jaqūt (um 1225) berichtet, daß während der Belagerung von Isfahān durch den Seldschuqen Toghrul Beg (1050) die Moschee zerstört wurde, um Holz zu gewinnen. Es ist wahrscheinlich, daß die Moschee schon unter Toghrul Beg, der Isfahān zur Residenz machte, restauriert wurde. Im großen Stil geschah dies aber erst unter Malik Schāh (1072 bis 1092), der nicht mehr so sehr auf Eroberungen angewiesen wie seine beiden Vorgänger, und als prachtliebender Fürst in Baghdād und Isfahān mehrere Bauten anlegte. Nach Chardin erwähnt die Isfahāner Lokalliteratur Malik Schāh als Erbauer einzelner Teile besonders der Südkuppel des Domes. Diese Tradition dürfte richtig sein, denn der Stil des Südīwāns

Abb. 143. Isfahān, Masdschid-i-Dschumᶜa, Südīwān
(phot. Niedermayer).

verrät das besondere Alter dieses Bauteiles (Abb. 143). Die Stirnmauer dieses Iwāns ist mehr breit als hoch, daher seine gedrückte Erscheinung im Gegensatz zu den hohen Iwānfassaden späterer Zeit. Die gleiche Gedrücktheit zeigen die Zellen des Obergeschosses. Ferner zeigt die innere Füllung der Īwāntonne und die gezackte Bogenrahmung das Einsetzen der Zellenarchitektur in Persien mit noch einfachen plumpen Formen und der Vielpaßbogen, der unpersisch ist. Die anderen drei Iwāne sind in ihrer heutigen Gestalt späteren Ursprungs. Aus seldschuqischer Zeit steht ferner noch ein Kuppelraum mit Nischenarchitektur und kufischen Inschriften und ein jetzt verbautes Ziegeltor mit koranischer kufischer Inschrift. Aus mongolischer Zeit stammt ein prächtiger Stuckmihrāb in einem Betsaal nördlich vom Westīwān (Abb. 144), der nach van Berchems Lesung im Juli 1310 auf Befehl des Sultān Muhammed Uldschaitū Chodābendeh (dem Erbauer des Mausoleums in Sultanie) errichtet wurde. Zu den ältesten Teilen der Moschee gehört der im Plan von Coste mit 14 bezeichnete dreischiffige unterirdische Raum mit Gewölben auf mächtigen kurzen Pfeilern, der als Gebetsraum im Winter dient. Er ist schmucklos und ohne Inschrift. Die Wandverkleidung des Hofes stammt aus sefewidischer Zeit, wo nach Chardin Schāh Tahmāsp und ᶜAbbās II. umfangreiche Restaurierungen vornahmen.

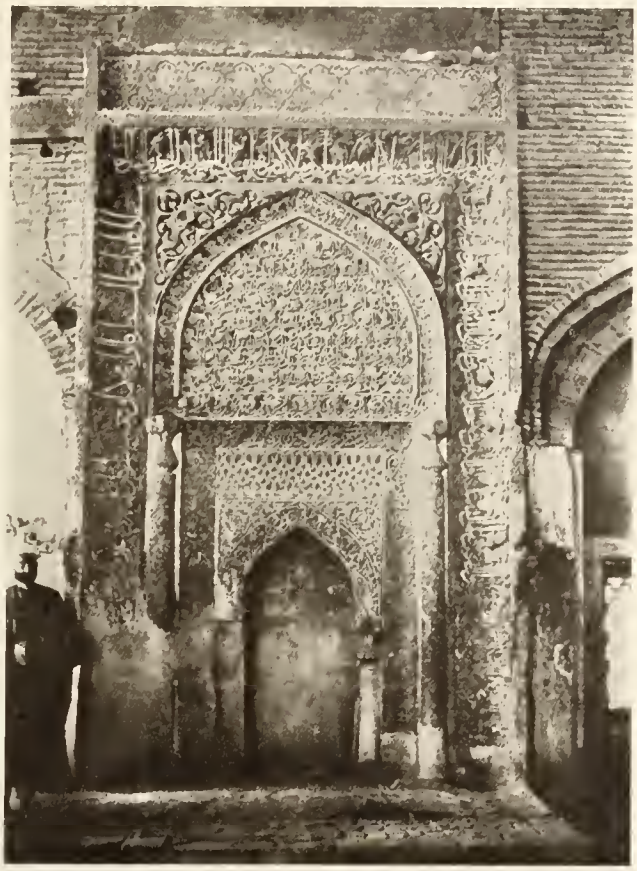


Abb. 144. Isfahān, Masdschid-i-Dschumᶜa, Stuckmihrāb von 1310 n. Chr.
(phot. Diez).

In der Mongolenzeit war dieser neue persische Moscheetypus schon eingebürgert, wie die Ruine der mit Stuckdekor und Fliesen reich ausgeschmückten Masdschid-i-Dschumᶜa, der Freitagsmoschee in Weramin, südlich von Tehrân, beweist, die unter dem mongolischen Îlchân Abû Saïd 722 d. H. (1322) vollendet wurde. Ein gewölbter Pfeilerhallenbau mit eingerücktem Îwânkreuz, wovon der breite Hauptîwân durch einen Kuppelraum ausgezeichnet ist. In der Folgezeit wurden alle Freitagsmoscheen in Persien und Turkestan nach diesem Plan gebaut, der jedoch, wo es an Mitteln fehlte, auch wesentlich vereinfacht werden konnte, indem man sich auf zwei gegenüberliegende Îwâns beschränkte und den Hof nur mit eingeschossigen Nischenmauern umrahmte. Die prächtigsten Moscheehöfe haben die großen schiitischen Heiligtümer in Persien (Meschhed, Kûm Schâh Abd el Qasim bei Tehrân) und im ᶜIrâq.

Die schönste Moschee dieser Art ist die von Qiwām ed Dīn, dem Hofarchitekten Schāh Ruchs im Auftrag und aus dem Vermögen seiner Frau erbaute und nach ihr benannte Moschee Dschauhar Sade im Heiligtum des Imām Risā in Meschhed. Die Weiheinschrift über den freilich später restaurierten Īwān-i-Maqsūra (Abb. 145) wurde im Jahre 1418 von Baisanghur, dem Sohn des Schāhruch geschrieben, womit die Datierung des Baues gegeben ist (vgl. Sykes Histor. Notes on Churāsān), J. R. A. S. 1910). Der Bau stammt also gleich der vom selben Architekten erbauten Medrese von Chargird (vgl. S. 99) aus der Blütezeit der islamisch-persischen Architektur und die wenigen Europäer, die bisher das Heiligtum verkleidet betreten haben, darunter Vambéry, stimmen in dem Urteil überein, daß diese Moschee an Schönheit alle anderen in Persien übertrifft. Diese Schönheit wird erreicht durch das Zusammenwirken meisterhafter Maßverhältnisse mit einem Fliesendekor von raffinierter Farbenpracht und höchster Qualität. Das harmonische Bild der Mihrābwand mit der Kanzel und dem darüber gehängten Zellengewölbe ist kaum mehr zu übertreffen (Abb. 146). Die Wandbekleidung besteht aus Ziegel- und Fliesenmosaik.

Abb. 145. Meschhed, Heiligtum des Imām Rīsā, Hauptīwān der Moschee Dschauhar Sade (phot. ..).

Auch die unter Schāh ʿAbbās (1587—1629) erbaute Masdschid-i-Schāh, die kaiserliche Moschee in Isfahān ist mit größter Pracht erbaut, erreicht jedoch an Schönheit nicht die oben beschriebene (Abb. 147). Der Höhepunkt der persischen Baukunst war überschritten und wurde trotz aller Anstrengungen der Sefewiden nicht mehr erreicht. Der Baumeister dieser Moschee ist bisher nicht bekannt. Gegenüber den älteren Moscheen zeigt sie eine der europäischen Barockarchitektur ähnliche Betonung der wichtigen Raumformen und Vernachlässigung der bisher geübten Kontinuität durch die verbindenden Pfeilerhallen. Die drei Iwāne sind drei selbständige Kuppelbauten, die architektonisch nur durch die Hofmauer lose verbunden sind. Die beiden südlichen Raumteile innerhalb der umschließenden Mauer werden durch oblonge Höfe ausgefüllt. Die Achsenabweichung der Moschee vom Meidān war durch die Qibla geboten, wird jedoch durch einen mächtigen Eingangsiwān am Meidān geschickt verkleidet.

Abb. 146. Meschhed, Moschee Dschauhar Sade, Qiblawand mit Gebetsnische und Kanzel (phot. .*.).

Literatur. Die ältere Denkmälerforschung in Persien wurde fast ausschließlich von Franzosen betrieben. Als Nestor darf der Chevalier Chardin geltend gemacht werden, der in seinem vierbändigen Werk Voyages en Perse (Amsterdam 1711 und ältere Teilausgaben) sehr wertvolle Beschreibungen der Baudenkmäler besonders von Isfahān und den Ruinenstädten Pasargadae, Persepolis und andern Orten gibt. Chardin bereiste Persien 1664—1670 und 1671 bis 77. Sein Werk ist mit Stichen nach Zeichnungen von Grelot versehen, die trotz aller Willkürlichkeit und stilistischen Unzulänglichkeiten angesichts des raschen Denkmälerverfalles im Orient doch oft von grundlegender Bedeutung sind, da sie uns gute Vorstellungen von heute oft gänzlich verschwundenen Anlagen und Bauten geben. Was Vasari für die italienische, van Mander für die niederländische Kunstgeschichtsschreibung bedeutet, ist Chardin für die persische. Rege und zielbewußte Denkmälerforschung in Persien setzt um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei den Franzosen ein. Wir verdanken ihr folgende Werke: Ch. Texier, Description de l'Armenie, La Perse et La Mesopotamie (Paris 1842); Flandin et Coste, Voyage en Perse, Perse moderne (Paris um 1850); X. Hommaire de Hell (u. Jules Laurens), Voyage en Turquie et en Perse; vier Bände Text und Atlas (Paris 1854 u. 59); P. Coste, Monuments Modernes de la Perse (Paris 1867). Es sind vier Folio-Atlaswerke mit Lithographien nach Naturaufnahmen, Stichen und Grundrissen, von denen besonders das letztgenannte Werk von P. Coste noch heute sehr brauchbar ist. Als nächster Forscher bereiste M. Dieulafoy mit Mme. Dieulafoy Persien. Galt Dieulafoys Interesse auch in erster Linie der Erforschung der altpersischen Kunst, deren Resultate er in dem grundlegenden Monumentalwerk L'Art Antique de la Perse, fünf Bände (Paris 1885) niederlegte, so verdankt ihm doch auch die islamische Kunstforschung wichtige und anregende Beiträge, besonders in seiner Studie über das Mausoleum des Uldschaitu Chodābendeh in Sultānijeh in der Revue gén. de Archeologie 1883. Die Bedeutung der persischen Architektur für die allgemeine, besonders die europäische Entwicklung der Baukunst, propagierte er in mehreren Aufsätzen, zuletzt in der Einleitung seiner Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (J. Hoffmann, Stuttgart 1913). Dort ist auch Seite 54 ein umfangreiches Literaturverzeichnis zusammengestellt. Auch Mme. Dieulafoy gibt in ihrer Reisebeschreibung La Perse, La Chaldée et La Susiane (Paris 1883) zahlreiche wertvolle Nachweise und Beschreibungen islamischer Baudenkmäler in Persien.

Die deutsche Forschung setzte erst spät mit dem allerdings für unsere Denkmälerkenntnis grundlegenden Werk von F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, zwei Bände, Folio (Berlin 1910) ein, das einen großen Teil der westpersischen, ferner der turkestanischen und seldschuqischen Bauten in guten photogra-

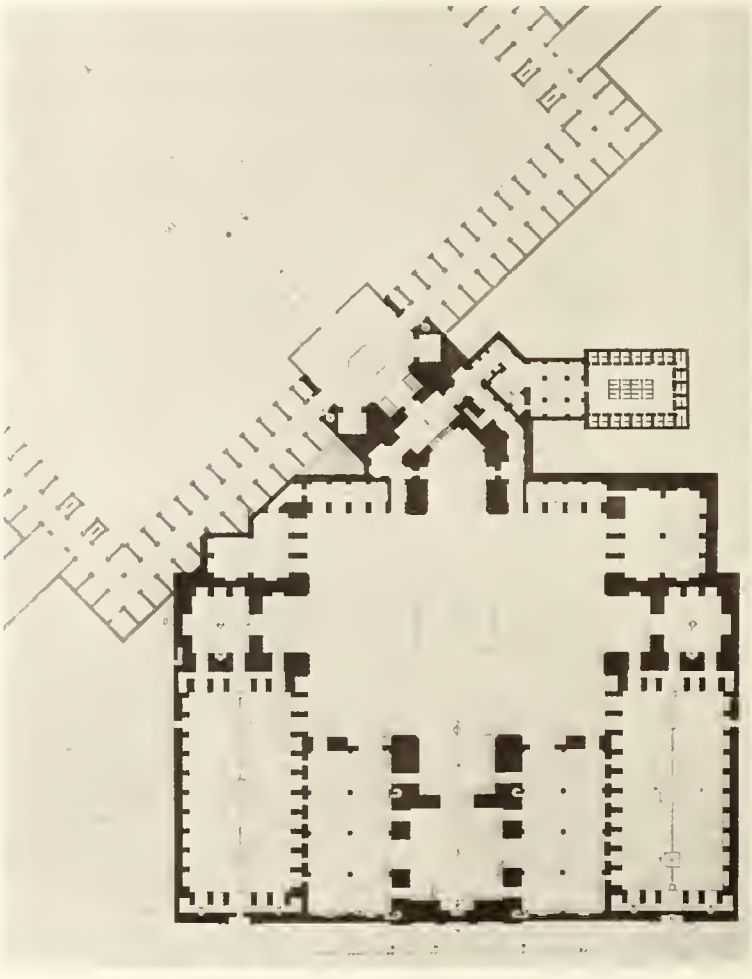


Abb. 147. Isfahān, Masdschid-i-Schāh, Grundriß (nach P. Coste).

phischen Aufnahmen und Grundrissen mit ausführlichem beschreibendem Text bringt (daselbst ausführlicher Literaturnachweis).

Von englischer Seite stammen zwar zahlreiche allgemeine Reisewerke mit eingestreuten Denkmälerbeschreibungen (eine Liste aller Reiseberichte von 900—1900 gibt Curzon Persia I, 16ff.), eingehender beschäftigte sich jedoch mit archäologischen Problemen nur Major P. M. Sykes, der besonders in seinen Historical Notes on Khurasan (Journ. of R. Asiat. Soc. 1910, 2) wichtige epigraphische Nachweise gesammelt hat.

Die Kaiserliche Archäologische Kommission in Petersburg begann 1905 mit einer Publikation „Les Mosquees de Samarcande", die an Größe und Ausstattung alles bisher Dagewesene übertrifft, aber seit Ausgabe der ersten Mappe Gour-Emîr stockt. Die Ruinen von Merw und andere Ruinenstätten Turkestans fanden durch B. A. Schukowsky, Raswalinji starago Merwa (Petersburg 1894, russisch) eine erste zusammenfassende philologisch-historische Bearbeitung. Über die timuridischen und späteren Bauten in Samarquand und Būchārā vgl. Schubert-Soldern, Die Baudenkmale von Samarqand (Allg. Bauztg., Wien 1898, 2), und Bochārā (Allg. Bauztg., Wien 1899, 3); E. Blochet, Les inscriptions de Samarkand I, Le Goūr-i-Mīr; Revue Archéol. 1897; M. Albrecht, Russisch Centralasien (Hamburg 1896); Hugues Krafft, A travers le Turkestan Russe (Paris 1902); W. E. Curtis, Turkestan, the heart of Asia (London 1911) u. a.

Das Problem der Medrese wurde philologisch-historisch behandelt von M. v. Berchem, Corpus Inscr. Arab. I, 254ff. Die kunsthistorische Ableitung ist hier zum ersten Male skizziert.

Zusammenfassende Darstellungen der persischen Baukunst geben H. Saladin Manuel, d'Art Musulman I, und M. v. Berchem, L'architecture musulmane de la Perse, Journal des Savants 1911.

VII.
Die Sakralbauten der Seldschuqen in Kleinasien.

Die alten Freitagsmoscheen der seldschuqischen Städte in Kleinasien aus dem 12.—13. Jahrhundert sind Stützensäle, gehören also dem „klassischen" Moscheetypus an, sofern sie nicht wie die Moscheen von Dîwrîgi, nach dem Muster christlicher Kirchen gebaut sind. Als Stützen wurden Holzpfeiler (Energhe Dschâmiᶜ in Qonia, Eschref Rûm Dschâmiᶜ in Beischehir, 13. Jahrhundert) Steinsäulen (Moschee des ᶜAlâ eddîn in Qonia, 13. Jahrhundert) und Steinpfeiler (Große Moschee in Sîwâs, 11. oder 12. Jahrhundert) verwendet. Der Schub der steinernen Stützenreihen forderte eine Verstrebung wie an den Moscheen Syriens und des Maghrib. Die Strebepfeiler und Fensterreihen nebst einigen dekorativen Nischen bildeten durch rhythmische

Anordnung das Material für die recht primitiven Fassaden, die allerdings durch die Prunktore des 13. Jahrhunderts mitunter ornamentale Schmuckstücke ersten Ranges bekamen, wie die große Moschee in Dîwrîgi (Abb. 164). Offene Höfe mit Laubengängen wie die arabischen und persischen Moscheen besitzen die seldschuqischen in der Regel nicht; höchstens ummauerte Vorplätze ohne Ausstattung. Dieser Wegfall zeigt, daß in Kleinasien die hellenistische Hallenagora, der elegante Säulenhof nicht weitergewirkt hat, während der persische Îwânhof nur im Verband mit der Medrese Eingang gefunden hat.

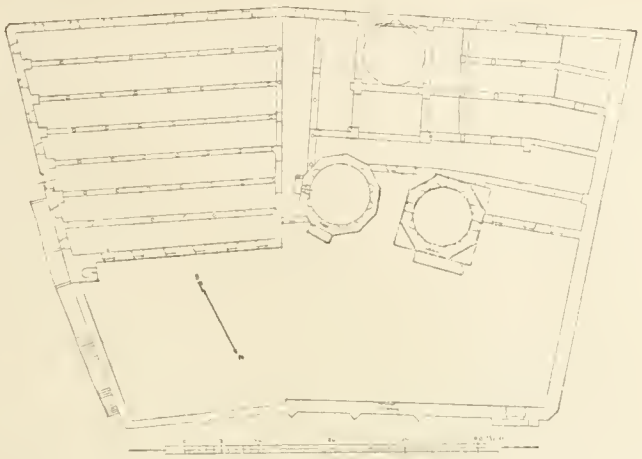


Abb. 148. Qonja, Grundriß der Moschee des Sultan Alāeddîn
(aufg. v. G. Krecker; nach Sarre, Denkmäler).

Die älteste Moschee Kleinasiens ist nach unseren heutigen Kenntnissen die Dschāmiᶜ Kabîr, die Große Moschee in Siwās, die van Berchem (Asie mineure; Bd. 3 d. corp. insc. Arab.) in Ermangelung jedes epigraphischen und stilistischen Anhaltspunktes nach der lokalen Tradition und ihrem primitiven Aussehen in das 11.—12. Jahrhundert setzt. Sie besteht aus neun auf die Qiblawand zulaufende Pfeilerreihen mit je fünf Pfeilern, die die flache Balkendecke tragen. Das Äußere der Moschee mit ihren weißgekalkten Mauern mit Folgen von plumpen Strebepfeilern und Spitzbogenfenstern und dem mit Erde bedeckten, flachen Dach ist höchst unscheinbar. Sehr im Gegensatz dazu steht das stolze, zylindrische Ziegelminaret auf achtseitigem Sockel mit kufischem Inschriftband in halber Höhe. Reich mit Inschriften versehen ist dagegen die Burgmoschee in Qonja (Abb. 148—50). Trotzdem steht ihre ursprüngliche Gründung nicht fest. Der Bau ist, wie der Grundriß nahelegt und J. H. Löytved festgestellt hat (Konia, Inschriften der seldschukischen Bauten) nicht aus einem Guß, sondern besteht aus einem älteren Kuppelbau, in der Mitte mit dem Mihrāb und den zwei laut Inschriften an der Nordfassade unter Kaj-Kābus und ᶜAlā eddîn Qubād 616/17 H. (1209/20) angebauten Seitenflügeln, von denen sich der Mittelbau durch Bauart und Orientierung unterscheidet. Richtig orientiert ist der östliche Mauertrakt. Ob der Mittelbau noch aus byzantinischer Zeit stammt, was Löytved nicht ausschließt, muß dahingestellt bleiben. Die inneren Fayencebordüren und der obere Fries des Mihrāb, sowie die Dreiecksfelder der Kuppelübergangszone dürften von jenem Qerîm eddîn Ardischāh stammen, dessen Name auf einer Fayenceplatte über der Seitentür auf der Nordseite ebenfalls mit 617 d. H. genannt ist. Die Fayencedekoration ist für die Seldschuqenbauten typisch, Technik (Fayencemosaik), Muster und Farben (blau und schwarz) finden wir an allen Bauten wieder. Die Säulen sind meist Spolien aus christlichen Bauten. Neben diesen fungieren aber auch echt seldschuqische Säulen, die wahrscheinlich von Steinmetzen aus den früheren östlichen Wohnsitzen dieser Turkstämme behauen wurden. Es sind die Bündelsäulen, die mit ihren durchgeflochtenen Bändern noch so sehr den Stempel des alten indischen Holzstils tragen, dem sie entstammen. Wissen wir doch vom chinesischen Pilger Hiuen Tsang, daß in Nordindien im 8. Jh. n. Chr. die Mauertürme aus Bambus hergestellt wurden (Si-yu-ki, ed. S. Beal I 74). Aus dieser

Abb. 149. Qonja, Moschee Alāeddîn
(nach Löytved, Konia).

Abb. 150. Qonja, Alāeddin-Moschee und Schloßturm
(nach Löytved).

Tradition entstanden die gestabten Tortürme und Minäres in Indien und Kleinasien. Die Hauptfassade ist an der Nordseite, doch befindet sich jetzt der Haupteingang in der Ostmauer. Zu beiden Seiten desselben läuft hoch oben eine Galerie von ungleich hohen Rundbogenfenstern, deren Pfeiler adossierte Säulen eingebunden haben. Es sind, wie bereits Saladin zutreffend bemerkt hat, Spolien aus einem Bau des vorislamischen Ikonium. Die hohe Lage der Fensterreihe kann mit der altorientalischen Tradition zusammenhängen. In der Türe und den Nischen dieser Fassade stehen die Bauinschriften. Als ein Baumeister wird Muhammed ibn Chaulān aus Damaskus genannt. Die syrische Bautradition zeigt sich besonders im zugemauerten Portal mit seiner Rahmung, seinem Bogenfries und der weiß-roten Wandverkleidung.

Sobald jedoch persische Baumeister bestellt wurden und der gebrannte Ziegel als ausschließliches Material in Verwendung, entstanden in Kleinasien wie in Armenien einheitliche Bauten von jenem hohen Geschmack, den wir auch an den seldschuqischen Bauten in Persien bewundern und der in der Dekorierung der Wände mittels kunstvoller Ziegelbindung und Ziegelstuckmosaik gipfelt. Als Rest eines solchen Baues stand noch bis in die letzten Jahre ein Kiosk vom Palast am Burgberg in Qonja aufrecht, der laut Inschrift von Kilidsch Arslān II. (1156—1188) gebaut war — der einzige Rest eines älteren persisch-islamischen Palastbaues überhaupt (Abb. 150).

Ein anderer Zeuge dieser persisch-seldschuqischen Baukunst ist die Ruine der dem 12.—13. Jahrhundert entstammenden Ulū-Dschāmiᶜ in Wan, ein gewölbter Pfeilerhallenbau mit Kuppel über dem Mihrāb (vgl. W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistān). Der noch stehende Teil des Kuppelraumes zeigt die typische seldschuqische Wölbungsart mittels zusammengesetzter Dreipaßbögen und eine vollständige Musterkarte von Wanddekor in allen Techniken. Erwähnt sei eine ältere Moschee in Georgien, die auf sechs starken Steinsäulen mit Gewölben erbaute Moschee mit achtseitigem Minaret in der berühmten Ruinenstadt Ani. Sie wurde von Minutschehr (1072—1110), einem unter seldschuqischem Schutz stehenden muselmanischen Fürsten in Georgien, erbaut. Mitten in einer andersartig ausgeprägten Bauprovinz setzte sich auch hier die islamische Baugestalt durch, wenn auch mit vorwiegend einheimischem Material, Technik und Einzelformen (vgl. H. F. B. Lynch, Armenia I, 376 f.).

Die Medrese spielte im sunnitischen Seldschuqenreich naturgemäß eine große Rolle. Freilich bleibt sie an Monumentalität und harmonischer Ausgestaltung weit hinter der persischen zurück. Die Abhängigkeit der Entwicklung einer importierten Bauidee von der vorhandenen Kultur des Landes zeigt sich an den verschiedenen Schicksalen der Medrese in Persien und Anatolien besonders deutlich. Die von den Türken gestellte Aufgabe lautete: Errichtung von Konventen zu gemeinsamen Andachts- und Lehrzwecken (vgl. S. 99). Diese Aufgabe lösten die Perser in grandioser Weise, die sofort für ganz Îrân kanonische Geltung erlangte. Im kulturell zersetzten Anatolien entstanden zwei weitaus bescheidenere Typen: Die Îwânmedrese und die Kuppelmedrese. Für die Ausgestaltung der ersteren wurde das mesopotamisch-anatolische Tarmahaus vorbildlich; von diesem entlehnte man die hofseitigen Laubengänge, die vor Îwân und Zellenreihen gestellt wurden. Die Verbindung der Schule mit einem Mausoleum, in dem die Erbauer, meist hohe Staatsbeamte, beigesetzt wurden, war Regel. Die Kuppelmedrese besteht aus einem Kuppelsaal mit Wasserbassin an Stelle des offenen Hofes und anschließenden Wohnzellen, Lehrraum und Grab. Die hervorragendsten Denkmäler der ersten Gruppe sind: Tschifte Minâre in Erzerum 12. und 14. Jahrhundert [?], Sirtscheli Medrese in Qonja 1242/43, Medrese des Ibrâhîm Bey in Âqserai 13.—14. Jahrhundert [?], Hatunije Medrese in Qarâmân 1381/82, Gjök Medrese 670 d. H. = 1271/72, Brûdschirdije 670 d. H. und Tschifte Minâre 670 d. H. in Sîwâs. Der zweiten Gruppe: Qârâ Tai Medrese 1251/52, Indsche Minareli 2 d. H. des 13. Jahrhunderts, Energe Dschâmi' 1258 in Qonja.

Als Beispiele für beide Bautypen seien die Sirtscheli und die Qārā Taī Medrese kurz beschrieben. Die erstere ist ein wohl auskristallisierter Baukörper, der allerdings persische und türkische Bauformen (Kuppel!) vereint. Von dem nach dem Grundriß zu erwartenden Aufbau (Abb. 151) stehen heute allerdings nur mehr Teile des vorderen Traktes und der rückwärtige (zum Teil wiederhergestellte) Īwān mit der linken Grabkuppel, ferner das Tor. Dieses ist kunsthistorisch, wie bei fast allen seldschuqischen Sakralbauten Kleinasiens, vom übrigen Baukörper zu trennen. Beide Teile gehören verschiedenen Traditionen und Entwicklungen an und trennen sich von selbst durch Material, Formen und teilweise durch die Ornamentik, wenn auch letztere an einigen Bauten wie hier und in der Medrese Qārā Taī außen und innen konform ist. Die Raumverteilung ist in den anatolischen Medresen typisch: Ein von zwei Kuppelräumen flankierter Iwān mit der Gebetsnische; die Wohnzellen an den beiden Langseiten. Spitztonne und Kreuzgewölbe dienten in der Sirtscheli Medrese als Wölbeform; die Kuppel des Grabraumes zeigt bereits die übliche Konstruktion der türkischen Kuppel: Der Übergang vom Quadrat zum Rechteck ist mittels einer Zone von gegenständigen aus- und einladenden Dreiecken gebildet. Diese gegenüber den komplizierten persischen Kuppeln einfache Konstruktion wurde in allen türkischen Provinzen stereotyp bis heute, sofern nicht, wie bei den Osmanen die byzantinische Pendentifkuppel nachgeahmt wurde.

Hervorragend war die Dekoration der Ziegelwände des Hofes, wie die noch erhaltenen Partien zeigen. Sie bestand aus Ziegelmosaik und Ziegelstuck in den Farben Hellblau, Dunkelblau, Braun und Schwarz — die bevorzugten Farben der seldschuqischen Fayencedekoration. Das häufigste, überall wiederkehrende Muster, geometrisches Bandgeflecht, überzieht die breiten Wandflächen, während ein rankendurchflochtenes Neskhi nebst rein ornamentalen Motiven die rahmenden Friese bilden. Die Inschriften sind koranisch, bis auf zwei Medaillons in dem den Gewölbedekor rahmenden Flechtband (Abb. 153), von denen das rechtsseitige, auch bereits zerstört, dessen Lesung jedoch überliefert ist. Im linken Medaillon steht: „Gemacht hat (es) Muhammed, Sohn des Muhammed Sohn des 'Osmān, der Baumeister aus Tūs." Im rechten ist auch das persische Distichon: „Ich machte diese Zeichnung (?) nicht kommt sie (sonst vor) in der Welt; ich bleibe nicht, dieses bleibt als Andenken." Demnach stammt der Fayencedekor von Muhammed aus Tūs, womit die prinzipielle Frage entsteht, wie weit die churāsānische Fayencekunst für Qonja maßgebend wurde und was für Rückschlüsse wir aus der Dekoration der Sirtscheli Medrese auf die churāsānische Fayencekunst zur Zeit der Seldschuqen machen dürfen. Tūs selbst gibt uns darüber keine Auskunft mehr, wohl aber beweisen die geringen Dekorationsreste am Mausoleum des Sandschar in Merw, ausgiebiger die Stuckdekoration am Mausoleum in Sarachs an der churāsānisch-russisch-turkestanischen Grenze, daß Ornamentik, Schrift und einzelne Bau-

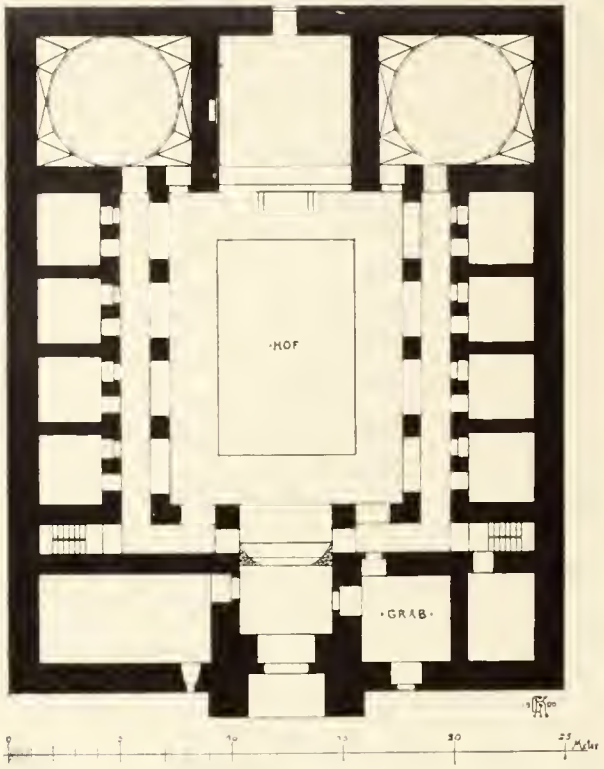


Abb. 151. Qonja, Grundriß der Sirtscheli Medrese (aufg. v. G. Krecker, nach Sarre).

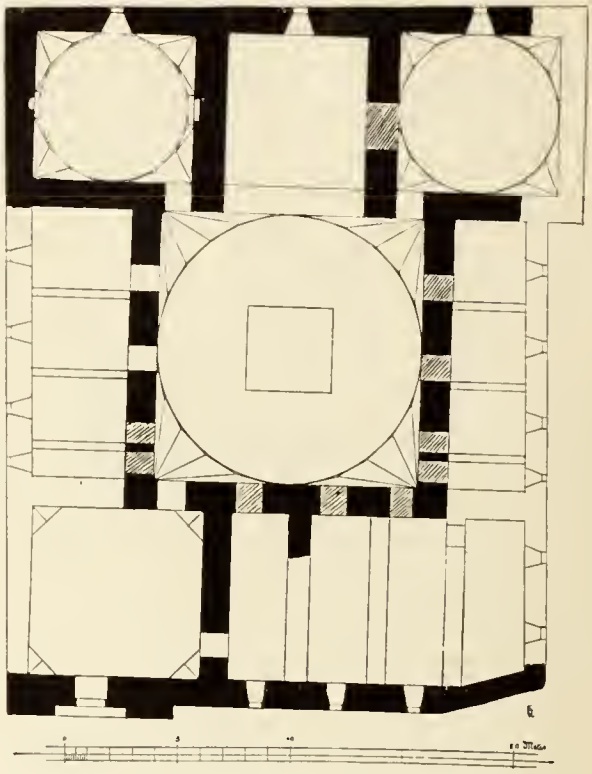


Abb. 152. Qonja, Grundriß der Medrese des Qara Taj (aufg. v. G. Krecker, nach Sarre).

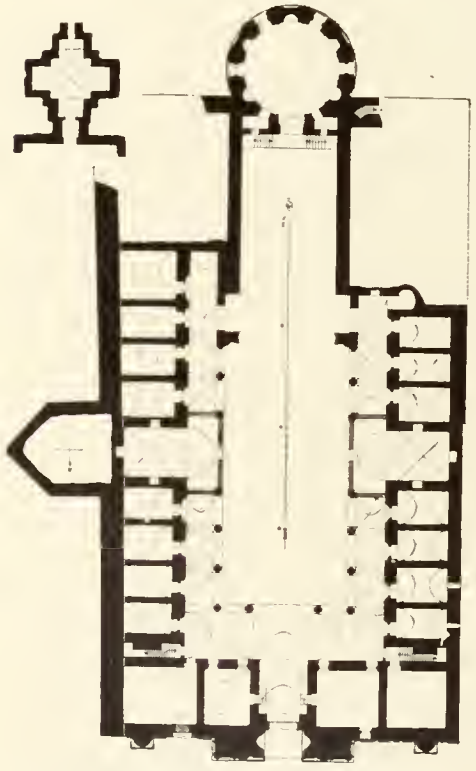


Abb. 152. Erzerum, Grundriß des Tschifte Minare; oben links Grundriß der Grabkammer (nach W. Bachmann).

formen (wie die Tonne des Īwān mit dem vorkragenden Gewölbeansatz) da wie dort aus der gleichen Formentradition geboren sind. (Die Detailbehandlung dieser Frage werde ich a. a. O. vornehmen.) — Durch die Inschrift über der Eingangstüre wird die Medrese als Hanefitenschule, errichtet von Bedreddīn, Sohn des Muslih, unter der Regierung des Kaj Chusrau II., „des Mitregenten des Fürsten der Gläubigen" (womit die Stellung dieser Seldschuqenfürsten zu den Kalifen in Baghdād charakterisiert ist!) im Jahre 640 (1242) bestimmt.

Die im Jahre 1251/2 vom Emīr Dschelal eddīn Qārā Tai erbaute und nach ihm benannte Medrese (Abb. 154, 155) war mit ihrem prächtigen Fayencedekor der Sirtscheli Medrese ebenbürtig, ist jedoch heute gleich jener eines guten Teiles ihres Schmucks beraubt. Vom ursprünglichen Bau ist nur mehr ein Teil erhalten, der Kuppelsaal mit dem jetzt durch eine Wand getrennten Lehrraum und dem linksseitigen Grabraum. Die Vermittlung von den Ecken zum Kuppelrund ist hier (ebenso in Indsche Minareli u. a.) mittels großer Fächerkonsolen aus Ziegeln hergestellt. Statt der persischen Ecklösung mittels Trompen oder Nischen setzt also hier die indische Ecklösung ein, die von den türkischen Baumeistern aus dem Osten mitgebracht und für die Ziegeltechnik adaptiert wurde. Das vermittelnde Gebiet war Zentralasien. (Eine ausführliche Darlegung über die indischen Elemente der islamischen Türkenkunst und ihre Ableitung werde ich a. a. O. geben.) Die Fayenceverkleidung dieses Raumes gehört zum Hervorragendsten,

was uns auf diesem Gebiet noch erhalten ist, obwohl der einstige Gesamteindruck durch das Fehlen des unteren Teiles der Wanddekoration gestört wird. Denn auch die drei Wände waren ursprünglich ganz dekoriert, während die vierte, jetzt vermauerte, sich im Kielbogen zum anstoßenden Īwān öffnete. Die mit sechseckigen, hellblauen Fliesen verkleidete Basis der Mauern ist mit je vier ornamentierten Feldern geschmückt, die Sarre treffend mit aufgehängten Gebetsteppichen vergleicht. Darüber läuft ein schriftähnlicher, geometrischer Fries. Die fünf Felder der Kuppelkonsolen sind mit geometrisierten, zum unendlichen Rapport vereinigten Schriftzeichen gefüllt, die (von rechts nach links) die Namen ʿOmār, ʿOsmān, Muhammed, ʿAli und Muhammed geben. Die Sternenkuppel wird unten und oben vom Thronvers (II. Sure, 256. Vers) in türkischen Kufi gerahmt. Der gleiche Vers ziert auch den Kielbogen. Die Rückwand des anstoßenden Īwānes ist mit dem gleichen Muster verziert wie die Īwānrückwand der Sirtscheli Medrese, was allerdings nicht zu Schlüssen führen darf, da das gleiche Muster auch an den Steinfassaden hergestellt wurde (Nalindschi Türbe). Doch spricht die allgemeine zeichnerische, technische und farbige Übereinstimmung mit der Dekoration der Sirtscheli Medrese sehr für die von Sarre bereits ausgesprochene Vermutung, Muhammed von Tūs habe auch diese Dekoration ausgeführt. Dagegen wäre es falsch, die Ornamentik deshalb persisch zu nennen. Sie ist vielmehr ebenso wie die Farbengebung spezifisch türkisch und ostasiatischen Ursprungs. Man darf nicht vergessen, daß Tūs damals schon lange seldschuqisch war.

Abb. 153. Qonja, Sirtscheli Medrese
(nach Löytved, Konia).

Abb. 154. Qonja, Qara Taj Medrese
(nach Löytved).

Eine formal einheitliche Gruppe bilden die zahlreichen seldschuqischen Mausoleen oder Türben in Armenien und Kleinasien. Es sind in Kleinasien vorwiegend polygonale, in Armenien meist runde Steinbauten mit pyramidalen oder kegelförmigen

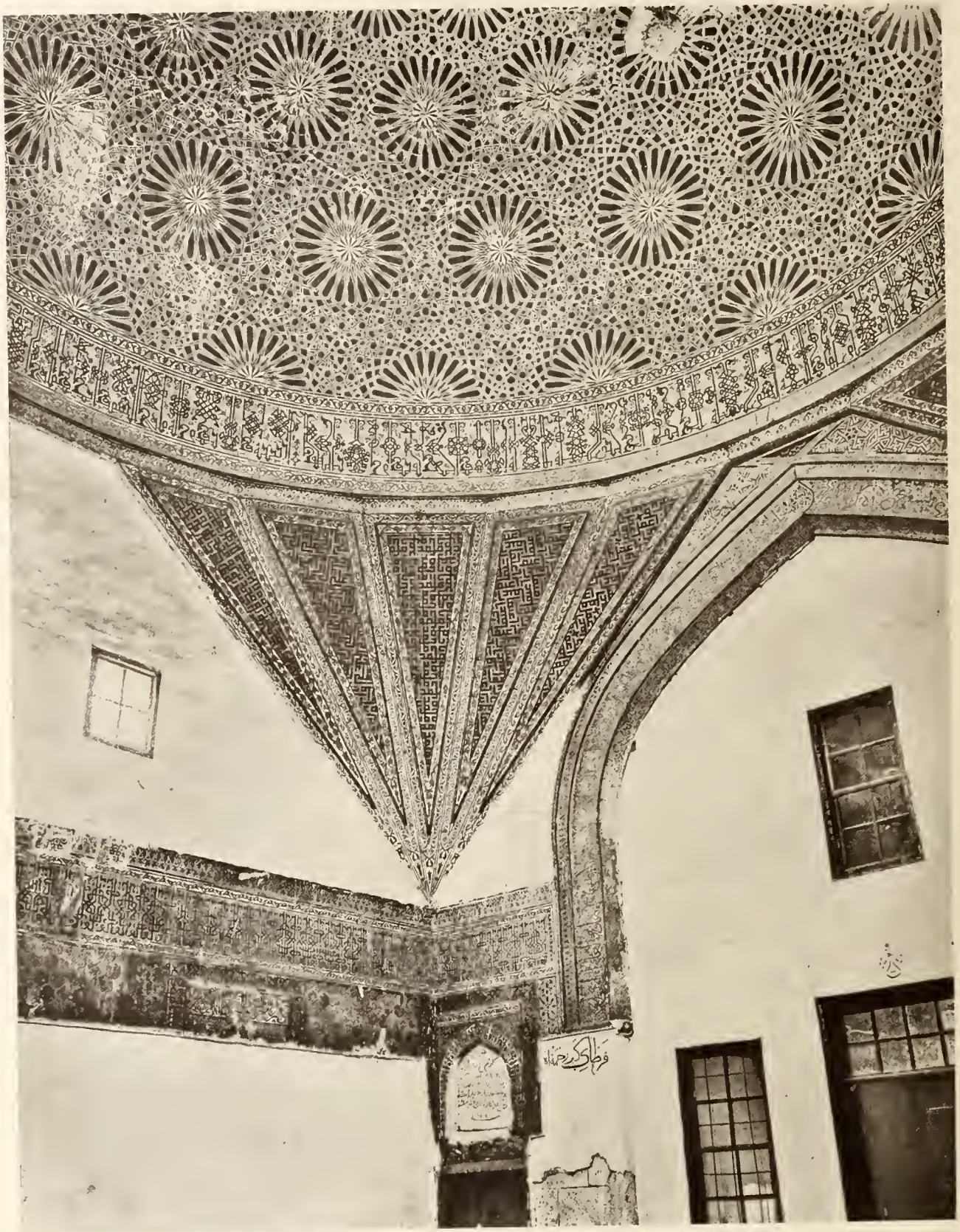


Abb. 155. Qonja, Medrese des Qara Taj, Kuppelraum
(nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst).

Abb. 156. Achlāt, Großes Mausoleum
(nach W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien).

Dächern, mit diskret geometrisierenden Streifen und Gesimsen dekoriert.

Die schönsten dieser Grabtürme, Ulū Türbe, das große (Abb. 156, 157), Iki Türbe, zwei kleinere, endlich ein viertes kleines Mausoleum stehen als letzte erhaltene Denkmäler der einst blühenden Stadt beim Dorfe Achlāt am Westufer, ein diesen ähnliches in Wostān am Südufer des Wansees (vgl. Bachmann a. a. O.). Sie unterscheiden sich in der Anlage von den persischen und kleinasiatischen Grabtürmen durch ihre unterirdischen Grabgewölbe von quadratischem Grundriß mit versteckten Zugangstüren. Die mit Spitzbogenkuppeln gewölbten Innenräume des eigentlichen Grabturmes dienen als Beträume und zeigen in der Regel keine besondere Ausstattung. Die Türme sind in der herkömmlichen armenischen Technik aus Gußmauern mit Quaderverkleidung hergestellt. Sie

Abb. 157. Achlāt, Großes Mausoleum, Schnitt
(nach W. Bachmann).

haben quadratische Sockel mit abgeschrägten Ecken, zylindrische Schäfte mit den für die armenischen Kirchen charakteristischen Arkaturen und Spitznischen und je vier Türen mit den oben geschilderten spitzen Zellenkonchen. Über ausladenden Zellengesimsen steigen Kegeldächer empor. Die Form dieser Grabtürme ist die turko-īrānische, sie unterscheiden sich von den persischen (von der Grabkammer abgesehen) nur durch die Bautechnik, die armenisch ist. Vom gebräuchlichen Bautypus weicht das späte kleine Mausoleum in Achlāt zum Teil ab, indem sich die Hälfte der Rundmauer in Rundbogenarkaden auf kurzen Säulen öffnet. Die drei großen Mausoleen von Achlāt datieren aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, das kleine 862 d. H. (1457/58), das Mausoleum in Wostān 736 d. H. (1334/36).

Die stilistischen Wahrzeichen der Seldschuqenbauten in Kleinasien und Armenien sind ihre Torbauten. Sie allein bilden ihre Fassade und verleihen ihnen durch ihre oft sehr individuelle, einzigartige Prägung geradezu Persönlichkeit. Unsere Erinnerungsbilder dieser Bauten begnügen sich meist mit der Vorstellung ihrer Tore gegen die der räumliche Baukörper in unserer Wertung schwer aufkommt. Darin liegt ein grundlegender Gegensatz zwischen den persischen Bauten und der kleinasiatisch-türkischen Baugruppe. Ist bei jenen doch stets der flächige und räumliche Eindruck, sei es der offenen Höfe und Îwânhallen oder der Kuppelsäle, also architektonische Flächen- und Raumbildung das Ausschlaggebende, so ist hier unser künstlerisches Erlebnis ein wesentlich ornamentales. Die Jahrtausende alten Formen der Textilornamentik der zentralasiatischen Nomadenvölker erleben hier ihren Aufstieg in die Monumentalkunst. Freilich mischt sie sich dabei mit persischen und anderen Motiven, ja erreicht eben dadurch ihre märchenhafte Mannigfaltigkeit. Solche Mischungen hatten schon in früheren Jahrhunderten stattgefunden als natürliche Folgen der schon längst begonnenen, nur stets sich wiederholenden Völkerwanderungen von Ost nach West (vgl. S. 70). Die Variationsmöglichkeiten aber sind unendlich und was für eigenartige und kraftvolle Produkte sie zeitigen können, zeigen die Tore der Moscheen und Medresen von Qonja, Dîwrîgi und Sîwâs, die als hervorragendste Blüten der kaukasisch anatolischen Steinornamentik der Seldschuqenzeit anzusehen sind. Gegenüber den Riesenîwânen der persischen Torbauten enttäuschen

die kleinasiatischen Torfassaden zunächst durch ihre relativ geringen Ausmaße (7—10 m Höhe). Sie wirken nicht durch ihre Monumentalität, sondern durch ihre reiche Dekoration. Monumentalität verleihen einigen von ihnen allerdings die beiden kühn aufgesetzten hohen schlanken Minarete, die heute freilich meist eingestürzt sind. Die Tore der älteren Bauten halten an der einfachen Spitzbogennische fest, der den syrischen und ägyptischen Torbauten eigen ist und lehnen sich auch mit der Nachahmung der zweifarbigen Inkrustierung an die Traditionen der südlichen Nachbarn an. Als Architekt der ʿAlâeddîn-Moschee in Qonja (1220/21) zeichnet auch ein Syrer, Muhammed ibn Chaulân aus Damaskus. Daneben aber gewinnt auch hier bald eine eigentümlich türkische Form die Oberhand. Statt in weiten Spitzbogen wurden nunmehr die Nischen mittels vorkragender Zellenreihen kegelförmig gewölbt und so die klare Raumform ornamental übersponnen. (Die Gebetsnischen bekommen dadurch eine eigenartige kaminartig gestutzte Form, Abb. 158.) Der Plattenbelag wird einfarbig und mit geometrischen Stern- und Polygonmuster wechselnd mit vegetabilen Streifen übersponnen. Von diesen Helldunkelgründen heben sich einzelne Rundschilde und Palmettenbildungen schildartig ab. (Sultân Chân vom Jahre 1229, Sirtscheli Medrese 1242/43 (Abb. 160), Hospital des Sultans Kai Kâwus 1. Schifaijje 1217—1220/21, Medrese des Mussaffar Barudschird in Sîwâs 1271/72, Medrese des Wesir Schems eddîn Muhammed oder Tschifte Minâre = Doppel-Minaret in Sîwâs 1271/72, Zitadellenmoschee in Dîwrîgi 1180/81 und Mausoleum der Sitte Malik daselbst, das eine der drei Portale der großen Moschee in Dîwrîgi 1228/29 u. a.). Dieser Stil war in Armenien zu Hause, wo er besonders auf den zahlreichen christlichen und muhammedanischen Grabsteinen lebte, die uns zu Hunderten noch heute erhalten sind. An der Hand dieser Grabsteine läßt sich am besten das allmähliche Eindringen und der endliche Sieg des geometrischen Streifenornamentes über das alte hellenistische Rankenornament als Folge der türkischen Invasion, um die Wende des ersten Jahrtausends nachweisen. Eine dritte Stilgruppe bilden die Schwestertore des vom gleichen Meister Kelûl ibn ʿAbdallah erbauten und gleichzeitig 1258 vollendeten Indsche Minâre und Laranda Masdschid in Qonja (Abb. 163, 161), das Tor der Gjök

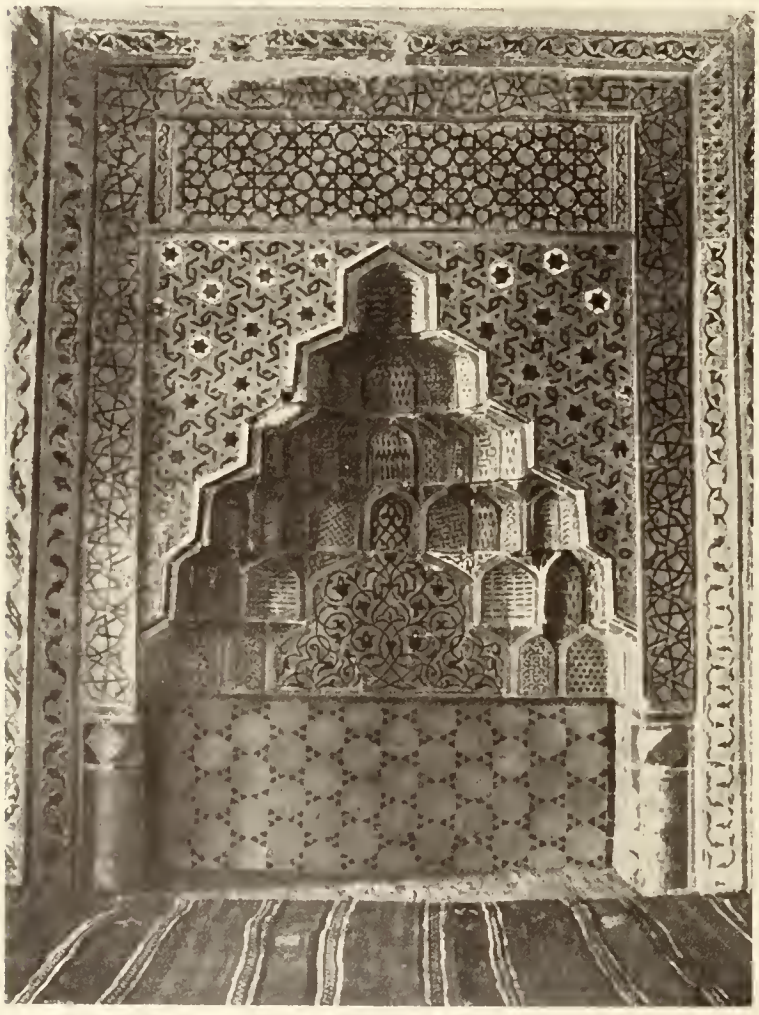


Abb. 158. Qonja, Mihrāb in der Laranda Mesdschid (1258)
(nach Löytved).

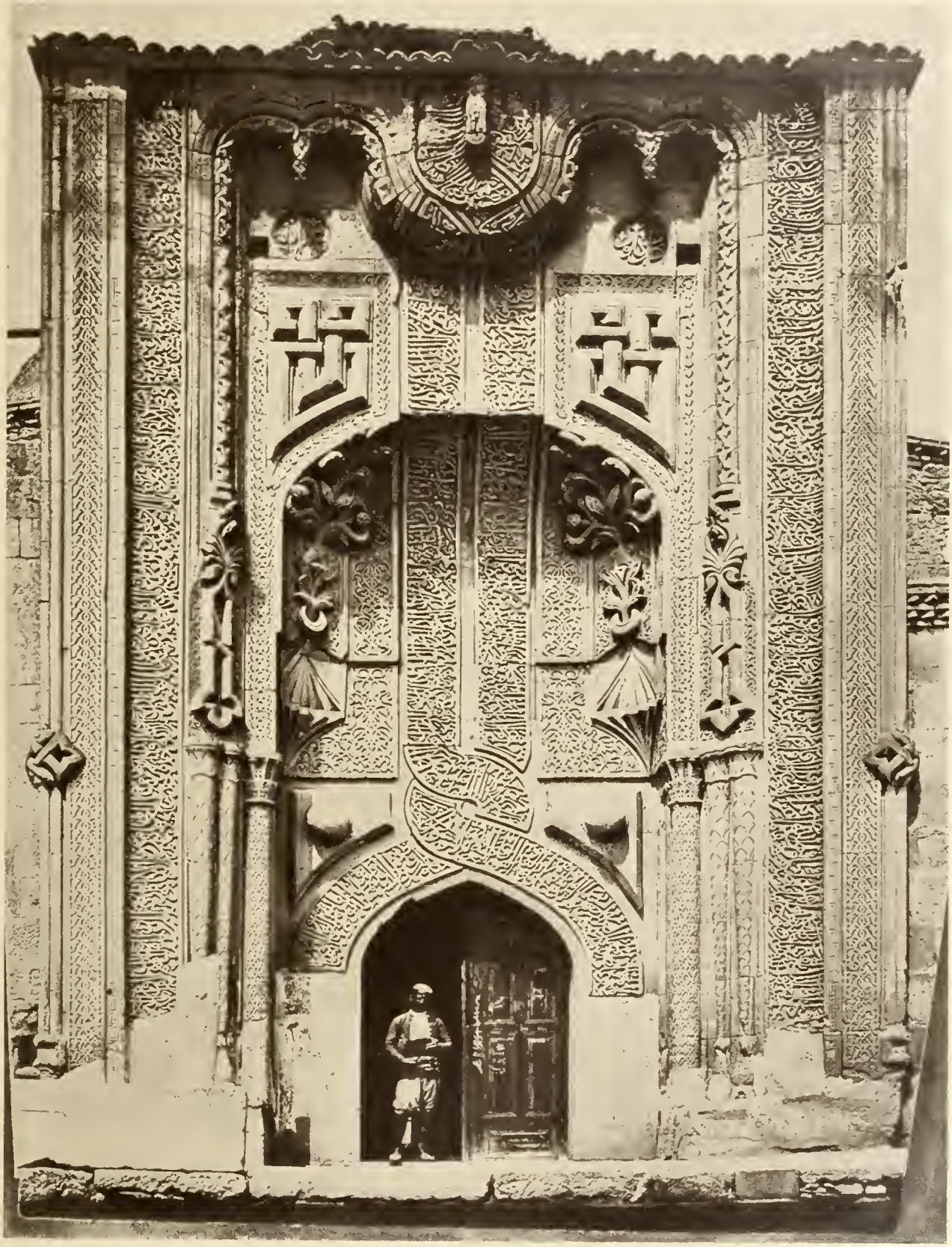


Abb. 159. Qonja, Torbau des Indsche Minâre
(Phot. Solakian).

Abb. 160. Qonja, Portal der Sirtscheli Medrese
(nach Löytved).

Abb. 161. Qonja, Portal der Laranda Mesdschid
(nach Sarre, Denkmäler).

Abb. 162. Siwas, Gök Medrese
(nach v. Berchem-Halil Edhem, Materiaux C. J. A. III).

Medrese in Sîwâs von 1271 (Abb. 162) vom vielleicht dem Kelûl verwandten Meister Kâlujan aus Qonja (alle drei Bauten vom gleichen Bauherrn, dem Wesîr Fachr eddîn ᶜAli gestiftet) dann zwei Tore der großen Moschee von Dîwrîgi vom Jahre 1228/29 und das Tschifte Minâre in Erzerum, um nur die wichtigsten zu nennen. Diesen Torfassaden ist die Tendenz kräftiger Wirkung gemeinsam, die durch die breiten Schlagschatten stark ausladender Reliefbänder und Karniese oder schildartiger Palmettenbildungen erzielt wird. Diese Muster heben sich vom glatten oder von feingemusterten oben geschilderten Grundflächen ab. Das extremste Erzeugnis dieser Richtung ist eines der Portale der großen Moschee von Dîwrîgi (Abb. 164). Die eigentliche Heimat dieser Gruppe von Torbauten ist die Landschaft Kaschmir. Sie sind — dort noch mit reinen Dreipaßbögen — typisch für deren Tempelbauten des ersten Jahrtausends. Die Übereinstimmung gilt natürlich nur für das Ganze. Aber auch für die dekorative Detailbehandlung findet man nur in Indien Parallelen. (Vergl. H. H. Cole, Ancient buildings in Kashmir.)

Abb. 163. Qonja, Indsche Minäre
(nach Phot. Berggren).

Auch dieser Fassadenstil, dessen Ausgangspunkt zum Teil in der willkürlich ornamentalen Anwendung ursprünglich tektonischer Bauglieder zu suchen ist, hat seine Parallelerscheinungen in Armenien woher auch seine Baumeister kamen. Fassaden wie die der armenischen Klosterkirche von Achtamar, einer Insel im Wansee mit ihren Ranken und Figurenreliefs sind als Vorstufen dieses Stils mit gleicher künstlerischer Tendenz anzusehen (vgl. W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan).

Neben der vegetabilischen und Bandornamentik aber, die die Tore der Sakralbauten schmückten, gab es in der seldschuqischen Kunst noch ein drittes Schmuckelement: Das Lebewesen. Ja, die unter türkischer Herrschaft nicht nur in Kleinasien, sondern allenthalben in Vorderasien, in den seldschuqischen Städten so gut wie in jenen der türkischen Atabegs und weiterhin im türkisch regierten Ägypten aufblühende Monumental- und Kleinkunst führte mitten im bilderfeindlichen Weltreiche des Islam geradezu eine Blüte des figuralen Ornamentstils herbei. Diese figurale Invasion in das Reich der abstrakten Ornamentik wirft ein eigentümliches Licht auf die Einhaltung des Bilderverbotes. Auch diese Frage wird ja nun allmählich einer modern wissenschaftlichen Lösung zugeführt, die darin gipfelt, daß das Bilderverbot des Islam — das ja tatsächlich bis heute existiert — nichts anderes ist als der Schlußstein einer bilderfeindlichen Entwicklung der semitischen Völker Mesopotamiens (H. Schneider, Kultur und Denken der Babylonier und Juden 486ff.). Diese Bilderfeindlichkeit der Babylonier, — die mit der Siegesstele des Naram Sin schon in der Mitte des zweiten Jahrtausends eine der besten Leistungen der Reliefplastik aufweisen! — wurzelt im Fortschritt ihrer religiösen Weltanschauung gegenüber den heidnisch gebliebenen Ägyptern. Es vollzog sich in der babylonischen Kultur nichts anderes als mit dem Protestantismus in der germanisch-christlichen. Ebenso wie nun die babylonische Entwicklung durch das Emporkommen primitiverer Völker, wie der Assyrer, aufgehalten wurde und die anschauliche Bildung wieder die Übermacht erlangte, geschah es später im Islam. Die Träger der Reaktion wurden nunmehr die Türken. Unter der Türkenherrschaft entstand in Vorderasien ein figurendurchsetzter Ornamentstil von zwar provinziell abgestufter Verschiedenheit und sehr verschiedener

Abb. 164. Diwrigi, Portal der großen Moschee (1228/29)
(nach v. Berchem-Halil Edhem).

Qualität, aber doch von einem Geist getragen.

Der Lünettenschmuck am Talismantor in Baghdād (Taf. II) ist ein typisches Beispiel dieses türkischen Figurenstils, allerdings wohl das qualitativ vollendetste, da es im kunstreichen Klima der Kalifenresidenz entstand. Wessen Geistes aber der Gegenstand der Darstellung ist, lehrt uns am besten ein Vergleich mit einem andern Torschmuck im fernen Osten, mit dem Tor von Kiuyung Kwan in der Vormauer der Großen Mauer nordwestlich von Peking (Abb. Helmolt Weltg. II, 164). Dort ist als Talisman der Garuda, der Repräsentant und König der Tiere dargestellt, den zwei Schlangengötter, Nagas, seine ewigen Todfeinde angreifen, indem sie in seine Füße beißen. Die Vereinigung dieser beiden Halbgötter symbolisierte auch häufig Himmel und Erde. Diese in Nordindien und Ostasien verbreitete und typische symbolische Darstellung war nun zweifellos der Ausgangspunkt für die Darstellung am Talismantor. Die Schlangen verwandelten sich in Drachen und für den im hellenistisch-persischen Orient unverständlichen Garuda wurde eine menschliche Figur mit Krone und Nimbus substituiert. Die mit viel philologisch-historischer Spekulation durchgeführte Deutung dieser Reliefdarstellung durch Sarre und van Berchem als das Bild des ᶜAbbāsidenkalifen Nāssir als Sieger über die zwei „Drachen" Chwārism-Schāh Muhammed und Assasinen Meister Hasan III. bleibt trotz der bestechenden Ausführungen van Berchems mindestens willkürlich (vgl. Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet I, 34ff.). Sie wurde prinzipiell schon von M. Hartmann abgelehnt, der dem wahren Ursprung dieser Darstellung wenigstens auf die Spur kam, indem er auf den zentralasiatisch-buddhistischen Kulturkreis hinwies (O. L. Z. 1906, 4). Wenn nun die Darstellung dieses wohl uralten Apotropaions von der chinesischen Mauer bis in die Lombardei nachzuweisen ist (Kapitellrelief in der Kirche von Aurona, Abb. F. d. Dartein, Architecture lombarde, Paris 1865–82), wohin es schon im 8. bis 10. Jahrhundert gekommen sein muß, so ist damit der Beweis erbracht, daß es ein von der ostwestlichen Völkerwanderung getragener Darstellungsgegenstand ist. Dieses eine Beispiel möge hier genügen.

Die eminente künstlerische Bedeutung dieser türkisch-islamischen Figurenornamentik liegt in ihrer Expansion über ganz Nordeuropa. Die Erklärung dieses nordeurasischen Ornamentstils im frühen Mittelalter ist in der mit den Turkwanderungen und ihrem steten Vordringen nach dem Westen zusammenfallenden Verlegung der Welthandelsstraßen von Süden nach Norden zu suchen. Das ganze Altertum hindurch bis in die Blütezeit der ᶜabbasidischen Weltherrschaft schöpften die europäischen Länder auch im Norden ihre Kunst aus dem hellenistisch-orientalischen Kunststrom des Südens. Mit dem Emporsteigen der Nordvölker änderte sich das. Nun ging eine Handelsstraße von Mittelasien südlich des und über den Ural, Ostdeutschland und die Ostsee nach England. Handelsstädte, wie Hamburg, Lübeck, Riga,

Nischnij Nowgorod wurden in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gegründet. Wladimir und Ssusdal östlich von Moskau überflügelten Kiew an Bedeutung. Die alten Kirchenfassaden dieser beiden Städte sind heute noch Zeugnis jenes nach Europa vordringenden turkoislamischen Dekorationsstils, der in seinen phantastischen Tiergestalten mit dem „romanischen" so viel gemeinsam hat, dessen Ursprung aus der gleichen Bewegung hervorging.

Abb. 165. Qonja, Museum, Genien und Doppeladler vom Eski Kapū (alten Stadttor) der einstigen Stadtmauer (nach Löytved).

Was ist aber diese neue Bilderflut, die über Vorderasien und Europa hereinbricht, um endlich im „romanischen" Stil zu kulminieren, anderes als eine von unkultivierten Barbarenvölkern getragene Reaktion gegen die semitische Bilderenthaltsamkeit? Bilderreicher Aberglaube verwüstet nun die in tausendjähriger Kultur gereinigte metaphysisch-religiöse Weltanschauung des vorderen Orients und des hier geborenen Christentums. In diesem gefährlichen Zeitpunkt zeigt sich nun die ungeheure positive Bedeutung und Kraft des Bilderverbots, das der Islam als Erbe der hohen semitischen Kulturen mit auf den Weg bekam. Ihm allein verdankte es diese Religion, daß die Fassaden ihrer sakralen Baudenkmäler auch jetzt von jener Flut abergläubischer Symbole und Talismane frei blieben, während ihnen die christliche Kirche keinen Widerstand entgegensetzen konnte. In den türkischen Reichen blieben die Figuren auf die Profanarchitektur beschränkt, wogegen armenische, russische und westeuropäische Kirchenfassaden mit ihnen bepflastert wurden.

Nach der Beschreibung des Ibn Bibi war die von ᶜAlā eddīn und seinen Beys 1221 erbaute Stadtmauer der Residenz Qonja ein wahres Bilder- und Schriftenfeld: „Man schmückte die Mauern mit Skulpturen und Statuen aus weißem Marmor; man brachte Koranverse, berühmte Aussprüche des Propheten, Apophtegmata und Verse aus der Schāhnāme an." Nimmt man dazu die Beschreibung Moltkes, der in der damals (1838) noch stehenden Mauer heidnische Altäre, christliche Grabsteine, griechische und persische Inschriften, Heiligenbilder und genuesische Kreuze, den römischen Adler und den arabischen Löwen sah, so läßt das auf eine geradezu kindliche Anschauungsfreudigkeit und Bilderliebe ihrer Erbauer schließen. Neben den eigenen Erzeugnissen wurde wahllos der Kehrichthaufen der Antike wieder verwendet. Die hier abgebildeten Flügelfiguren und der Doppeladler zierten früher das „Alte Tor" von Qonja (Abb. 165). Die Figuren sind im gleichen Flachstil mit tiefdunkelnden Furchen gearbeitet wie die Stuckornamentik von Samarra und wie die Figuren der achämenidischen Plastik in Persepolis, die selbst wieder das Erbe der mesopotamischen Plastik sind: Kurz sie sind als Denkmäler persischer Plastik anzusehen, die heute noch in Persien fortlebt. (Die gleichen Figuren schmücken z. B. das Eingangstor der Karwanserai von Maqsūd Begi auf der Straße Isfahān-Schīrās.) Eine zweite Domäne der Figuralornamentik wird die den Innenräumen vorbehaltene Stuckdekoration, deren Bedeutung im islamischen Orient schon hervorgehoben wurde (S. 66f.). In der Palastruine des Atabeks Lulu in Mossul, Qara Serai ist ein gewölbter Saal mit figuralem Stuckdekor erhalten. Der Stil dieser Figuren ist dem Figurenstil einer Gruppe von großen unglasierten Tongefäßen, die im ᶜIrāq gefunden werden, ähnlich und wurde von den Türken und Mongolen aus ihrer ostturkestanischen Heimat mitgebracht. Da dort der Buddhismus herrschte, ist auch das Gegenständliche meist jenem Kreis entnommen. Der Abschnitt über das Kunstgewerbe wird uns auf diese Fragen zurückkommen lassen.

Abb. 166. Brussa, Jeschil Dschāmiᶜ mit Brunnen.

Obergeschoß.

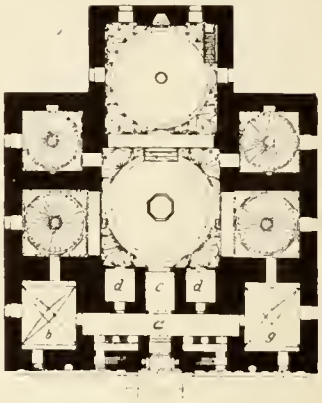


Abb. 167. Brussa, Jeschil Dschāmiᶜ
(nach H. Wilde, Brussa).

VIII.
Die Sakralbauten der Osmanen.

Geschoben vom großen mongolischen Völkerdrängen kamen die osmanischen Türken mit ihren Herden am Anfang des 13. Jahrhunderts nach Kleinasien und erhielten vom Seldschuqen-Sultan als Belohnung für geleistete Waffendienste Weidegebiete in Bithynien angewiesen. Hier gründete ᶜOsmân die nach ihm benannte Dynastie. Er drängte die Byzantiner immer mehr zurück und sein Sohn Orchân eroberte Brussa und Nicäa und überquerte 1358 den Hellespont, wo von Gallipoli aus ein Siegeszug begann, dem 1362 Adrianopel und Philippopel, 1382 Sofia, 1430 Salonichi, 1453 Konstantinopel zum Opfer fielen und der erst vor den Toren Wiens zum Stehen gebracht werden konnte. Das Reich Sulajmâns des Großen (1520—1566) reichte von Budapest bis Assuân und vom Euphrat bis Gibraltar. Es war die letzte der großen Völkerexpansionen im Zeichen des Islam.

Hören wir über die Anfänge der osmanischen Baukunst zunächst die Ausführungen eines osmanischen Regierungsbaumeisters, Montani Effendis, die er in dem für die Wiener Weltausstellung 1873 im Auftrag seiner Regierung herausgegebenen Tafelwerk „Ottomanische Baukunst“ veröffentlicht hat. In Ermangelung jeglicher Quellenzusammenstellung eignet diesen auf älteren türkischen Berichten beruhenden Ausführungen ein gewisser Quellenwert. „Als das Haupt der Ottomanen in sich selbst und in seinem Volke den Beruf fühlte, einen Staat von großer Zukunft zu gründen, schlug er seine Residenz in Jenischehr auf und ließ dort Bäder und Moscheen in einem massiven und schwerfälligen Stil bauen, der durchaus an keine Schule der Baukunst erinnert. Zeugen davon sind die noch heute sichtbaren Reste. Sein Sohn Sultan Orchân, der rasch zu seinen Staaten noch vier bis fünf Provinzen hinzu

eroberte, erbaute mit größter Eile in jedem nur etwas beträchtlichen Orte eine Moschee, ein großes öffentliches Bad, Schulen, Küchen und Spitäler für die Armen im ganzen mehr als dreihundert an der Zahl. Diese Gebäude sind fast alle in gutem Zustande. Sie sind einfach und bieten keinen einer besonderen Architektonik angehörigen Charakter. Murâd I. Chodâvendigiar ließ gleich am Anfange seiner Regierung durch den griechischen Baumeister Christodulos die merkwürdige Moschee von halbbyzantinischer Bauart errichten, die man noch auf der Höhe von Tschekirge sieht, die Brussa beherrscht (Abb. 168). Aber bald ließ er, erleuchtet durch den feinen und zarten Geschmack seiner Mutter, der Fürstin Nilufer Chatûn aus den östlichen Reichen (dies die wörtliche Übersetzung aus dem Türkischen) Künstler und Arbeiter kommen, die fähig waren, eine Schule der Baukunst zu begründen. Gleich nach deren Ankunft begannen sie die Errichtung von sehr merkwürdigen Denkmälern, wie zu Isnik (Nicäa) das große öffentliche Bad, die Medrese, und das glänzende Imaret, welches den Namen Nilufer Chatûn trägt. Isnik erhielt bald den Zunamen Tschinili Isnik wegen der Berühmtheit seiner Fabriken von bemalten und emaillierten Backsteinen (Tschini)."

Zu diesen Ausführungen ist zunächst zu bemerken, daß die Verbindung des Namens Christodulos mit der Moschee Murâd I. in Brussa unrichtig ist. Welcher Herkunft die Erbauer von Gebäuden wie Nilufer Chatûn Imare waren, wird sich ohne Inschriften auch dann nicht feststellen lassen, wenn diese wichtige Periode der Baugeschichte durch monographische Arbeiten mehr aufgehellt sein wird. Jedenfalls kreuzen sich hier verschiedene Traditionen: Die Raumanordnung ist im Sinne des islamischen Kultes durchgeführt, während die in ihrer Art meisterhafte Fassade mit dem farbig wirkenden Schichtenwechsel und dem Ziegelmosaik ein typisches Produkt des mittelalterlichen byzantinischen Reichstiles ist, der von den Randländern des Schwarzen Meeres über den Balkan bis Italien reichte. Zwei stilbildende Faktoren lassen sich jedoch nachweisen, ein armenischer und ein persischer. Aus Armenien stammt der osmanische Kapitellstil, der dort in den Kirchen und Moscheen mit der Abschrägung der Ecken um die Wende des ersten Jahrtausends einsetzte und allmählich zur Bildung der Kristall- und Zellenkapitelle führte (vgl. H. F. B. Lynch Armenia I, Abb. S. 78 ff.) und dessen Ursprung wieder im indischen Holzstil, besonders in Kaschmir zu suchen ist. Die Fayenceindustrie in Nicäa wurde durch Sultan Selim I. (1512—20) gegründet, der sie von Täbris nach Isnik verpflanzte (vergl. G. Jacob, Islam I, 67). Die dunkelblau glasierten Platten mit weißen Reliefinschriften in den osmanischen Moscheen sind Erzeugnisse von noch vorwiegend persischer Art. Der türkische Geschmack traf jedoch bald eine andere Farbenwertung und Auswahl. Leuchtendes Rot wurde neu hinzugefügt. Und mit der Änderung der Ornamentik entstand ein neuer Fayencestil.

Der theoretische Ausbau einer eigenen osmanischen Bauschule wird wohl mit Recht den großen Architekten wie Ilias ʿAli, dem Erbauer der Jeschil Dschâmiʿ und Sinan zugeschrieben. Als durchaus nicht belanglose Handhabe für den Beginn einer Stilkritik der osmanischen Bauten seien folgende Aufstellungen Montani Effendis wiedergegeben.

Nach ihm unterscheidet die ottomanische Bauschule drei Ordnungen: Die schrägkantige, die breccienförmige und die kristallförmige. Die Breite des Kapitells bildet den Modulus. In der schrägkantigen Säulenordnung nehmen Pfeiler die Stelle der Säule ein; die Kapitelle bestehen aus einer Platte mit einer Abschrägung darunter, sind also dem dorischen Kapitell verwandt; das Gesimse ist nach dem gleichen Gesetz gebildet. Die Anwendung beschränkt sich auf untere Galerien und einfache Bauten. Die breccienförmige Ordnung wird nach den scharfkantigen Verzierungen der Kapitelle so genannt; die Säule besteht aus dem Schafte einer runden Basis und dem Kapitäl; der Erfinder ist Sinan. Die Ordnung trägt nie Verzierungen,

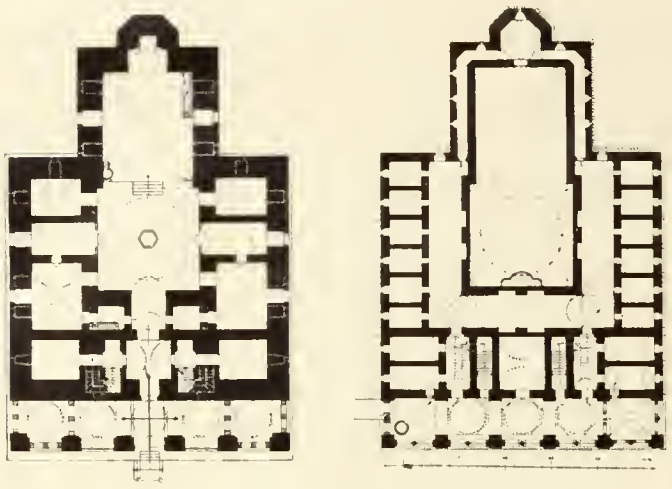


Abb. 168. Brussa, Moschee Murâd I.
(nach H. Wilde).

weder plastische noch gemalte und wird für Grabmonumente, Galerien und bei Übereinanderstellung mehrerer Ordnungen unter der kristallförmigen angewendet. Ihr Anblick ist streng und schwer. Sie ist von weltlichen Bauten ausgeschlossen. Die kristallförmige Ordnung wurde vom Architekten Chaireddin festgestellt und ist die reichste Ordnung der ottomanischen Baukunst, die mit reicher Ornamentik überall verwendet wird, wo Pracht und Feinheit das Ziel ist. Benannt ist sie nach den kristallartigen Verzierungen der Kapitelle. Diese Kristallgruppen dienen auch zur Verzierung der Kuppeln, Nischen und Gesimsecken und der Stirnseiten der Stiegenstufen.

Einer der ersten Moscheetypen der Osmanen ist die Stützenhalle, die im Seldschuqenreiche durch die ᶜAlâeddîn-Moschee in Qonja (S. 113), die Eschref Rûm Dschâmiᶜ in Beischehir, die Grabmoschee des Huen in Caesarea in Kappadokien vertreten war. Die Anlage der letztgenannten ist deshalb entwicklungsgeschichtlich interessant, weil sie nach Art der syrischen und ägyptischen Stützenhallenmoscheen eine Transeptanlage mit Kuppel über dem Mihrâb hat, während der durch eine Wand deutlich geschiedene Hof bis auf das in der Transeptachse gelegene, ebenso breite Wasserbecken mit Kuppeln überdeckt ist. Über die Baugeschichte dieser Moschee mit angegliederter Medrese ist mir nichts bekannt. Sie scheint jedoch ein Übergangstypus zu den reinen Stützenhallenmoscheen zu sein, bei denen der Hof nur auf ein hypäthrales Wasserbecken von der Größe eines Kuppeljoches zusammengeschrumpft ist, wie in der Eschref Rûm Dschâmiᶜ.

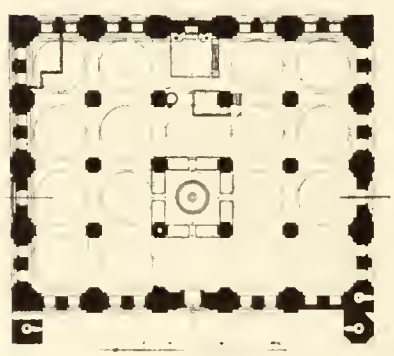


Abb. 169. Brussa, Ulū Dschāmiᶜ
(nach H. Wilde).

Diese Hallenmoschee ist in den meisten Städten des Osmanenreiches durch einen Bau vertreten. Vorbildlich wirkte wohl die Ulû Dschâmiᶜ in Brussa, die schon unter Sultan Murâd I. (1359—1389) begonnen, aber erst 1421 vollendet wurde (Abb. 169).

Die Ulū Dschāmiᶜ in Brussa ist eine schmucklose Pfeilerhalle von rechteckiger Form mit fünf Schiffen aus je vier gereihten Kuppeln. Das zweite Pfeilerquadrat des mittleren Schiffes war ursprünglich nicht eingewölbt, wurde aber später mit einer Glaskuppel bedeckt. Dieser Raum enthält als Rudiment des Hofes das Becken für die Waschungen. Die Kuppeln der fünf Schiffe überhöhen sich nach der mittleren Reihe zu, so daß sich eine räumliche Steigerung nach der Hauptachse ergibt. Durch die Fenster des Kuppeltambours strömt reichliches Licht in den Saal.

Moscheen dieser Art sind die Dschumaja in Philippopel, das jetzige Nationalmuseum in Sofia, die Murâdije in Manissa, die Sindschirli Koju Dschâmiᶜ im Stadtviertel Qârâ Gömruk in Konstantinopel, die auch von Murâd I. begründete, von Murâd II. (1421—1451) vollendete Eski Murâdije- oder Ulû Dschâmiᶜ in Adrianopel.

Ein zweiter osmanischer Moscheetypus besteht aus einem einfachen Kuppelsaal mit Vorhalle. Bereichert ist dieser Grundriß in der Jeschil Dschâmiᶜ in Isnik (Nicäa) v. J. 94 d. H. (1392) durch Einschiebung eines narthexartigen Querraumes mit einer kleinen Kuppel über

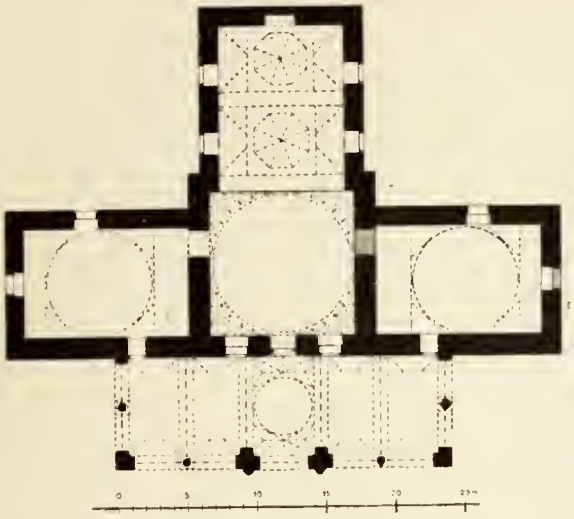


Abb. 171. Isnik, Nilufer Chatūn Imare. Grundriß
(nach Gurlitt, Orient. Arch. III).

Abb. 170. Isnik, Jeschil Dschamiᶜ
(nach Gurlitt, Orient. Arch. III).

Abb. 172. Isnik, Nilufer Chatūn Imare
(nach Gurlitt, Orient. Arch. III).

dem Mitteljoch vor dem Hauptraum (Abb. 170). Diese einfache und praktische Bauform gewann naturgemäß große Verbreitung, wurde auch für Türben verwendet und erhielt sich bis heute.

Wahrscheinlich schon unter Orchân (1326—1360) setzt eine weitaus bedeutungsvollere Bauform der Moschee ein, die sich, im sasanidischen Kuppelbau vorgebildet, durch Vermittlung der vorderasiatischen Kreuzkuppelkirche im persischen Moscheebau ebenso durchsetzte, wie im osmanischen. Der Baukörper besteht aus zwei aneinandergereihten gewölbten, meist gleich großen Sälen mit links und rechts angefügten Nebenräumen und einer Vorhalle. Wir lernten diesen Bautypus in der Blauen Moschee zu Täbris und in der von einem Täbriser Architekten erbauten Masdschid-i-Schâh, beide aus der Mitte des 15. Jahrhunderts kennen (vgl. S. 93ff.). Der älteste Bau dieser Art im osmanischen Reich scheint die nach der Gemahlin Sultan Orchâns benannte Moschee Nilufer Chatûn Imare (Stiftung der Frau Nilufer) zu sein (Abb. 171/2). Wir lernten diese Frau bereits oben als Beraterin ihres Sohnes Murâd I. in Brussa kennen. Die Verwendung von Holzbalken, byzantinischen Kapitellen und Ziegelmosaik an der Front befürworten die frühe Ansetzung dieses nicht datierten Baues. Auch steht einer viel späteren Datierung die Tatsache entgegen, daß die Glanzzeit Isniks nach dem Einfall Tîmûrs in Kleinasien 1402 vorüber war. Bestätigt sich die frühe Datierung dieser Moschee, so steht der Annahme nichts im Wege, daß auch die älteste von Orchân in Brussa erbaute Moschee nach dem gleichen Plan gebaut war, also der neue Bau nach dem ursprünglichen Plan aufgeführt ist. Nach dem Intermezzo der zweigeschossigen Moscheemedrese Murâd I.

Abb. 173. Isnik, Jeschil Dschāmiᶜ, Vorhalle
(nach Gurlitt, Orient. Arch. III).

(1360—1389), in der übrigens der gleiche Plan latent ist, erreicht der Kreuzkuppelbau in Brussa in der Moschee des Ilderim Bâjesîd (1389—1402) weitere Ausbildung, in der berühmten Jeschil Dschâmiᶜ Muhammed I. (1402—21) klassische Vollendung. Der Bautypus gewinnt in der osmanischen Architektur des 14. bis 15. Jahrhunderts kanonische Geltung. Die meisten Städte des Reiches besitzen Moscheen nach diesem Plan und zwar meist aus der ersten Zeit nach der osmanischen Eroberung (Dawud Pascha-, ᶜAtik ᶜAli Pascha-, Murâd Pascha-Dschâmiᶜ in Konstantinopel, Imaret Dschâmiᶜ in Philippopel, Ghadima ᶜAli und Jeni Murâdije in Adrianopel nach der Liste Gurlitts).

Die Moscheemedrese Murâd I. auf der Anhöhe des Dorfes Tsche-Kirge ist eigenartig durch die Art der Verbindung von Moschee und Medrese in zwei Geschossen. Die Plananlage (Abb. 168) hat mit der ihr zeitlich nahestehenden Grabmoscheemedrese des Sultan Hasan in Kairo (gebaut 1356—1359) viel gemeinsam. Die Jeschil Dschâmiᶜ in Brussa (Abb. 166/7) wurde von Ilias ᶜAli 1424 vollendet. Sie hatte ursprünglich wie die meisten Moscheen dieses Typus eine aus fünf Kuppeln bestehende Vorhalle. Die Front ist zweigeschossig.

Im Erdgeschoß dienen die beiden Räume b und g als Gerätraum und Studierraum für Geistliche (Sakristei), die Räume d als Paschalogen, im Obergeschosse ist die mittlere Loge (f) für den Sultan bestimmt, die seitlichen (e) dienen dem Harem und den Gästen. Die eigentliche Moschee besteht aus den zwei in der Hauptachse gelegenen Kuppelräumen, deren erster mit den beiden flankierenden, sich ihm in ganzer Breite öffnenden kleinen Kuppelräumen einen Querraum bildet. Die beiden anschließenden kleinen Kuppelräume sind dagegen durch ihre schmalen Eingänge vom Moscheeraum isoliert und als Nebenräume charakterisiert. Denkt man sich den zentralen Kuppelraum als offenen Hof, so ergibt sich die Raumanordnung der Medresen mit breitem Qibla-Īwān und kleineren Seitenīwānen. Dieses Experiment zeigt, wie auch in diesem türkischen Moscheetypus die Raumidee der persischen Medrese latent ist. Der Brunnen weist auf die hypäthrale Herkunft des zentralen Kuppelraumes hin. Die Überleitung zu den Kuppeln ist in türkischer Art mit gefalteten Dreiecksflächen bewerkstelligt. Die Moschee ist aus gelblichem Marmor erbaut. Die Fassade war außerdem ursprünglich mit farbigen Marmorplatten verkleidet, doch ist dieser äußere Schmuck beim Erdbeben von 1855 abgefallen. Das Tor ist nach Art der seldschuqischen Moscheetore gebildet. Der mittlere Kuppelraum ist nur mit weißen Marmorplatten verkleidet, die übrigen Räume haben Sockel aus Fayencemosaik und die Wände der Logen sind völlig mit Fayenceplatten dekoriert. Besonders stimmungsvoll ist die Dekoration des Qiblaraumes mit ihrer 3,25 m hohen Täfelung aus weitgerahmten, sechseckigen dunkelblauen Fayenceplatten und dem kunstreich in verschiedenen keramischen Techniken hergestellten Mihrāb. Bezeichnend ist die Wirkung des Inneren auf die Gläubigen, die sich in den begeisterten Worten Edhem Paschas (in L'Architecture Ottomane) ausdrückt: „Die Absicht des Baues ging dahin, einen ahnungsvollen Gedanken jener reinen Freuden, glücklicher Ruhe und lächelnder Zufriedenheit wiederzugeben, die den Inbegriff des Aufenthalts der Heiligen im Jenseits ausmachen. Mystisch, wie die ganze Vorstellung vom Leben nach dem Tode, ist die Stimmung, welche der inneren Raumwirkung der Moschee zugrunde gelegt

Abb. 174. Ansicht von Konstantinopel, gesehen von der Höhe oberhalb Galata.
Nach einer Radierung W. Dilichs um 1600
(nach C. Gurlitt).

wurde." Den Namen „Grüne Moschee" erhielt der Bau von seiner einstigen Verkleidung des Minarets und der Kuppel mit dunkelgrünen Fliesen, eine Verkleidungsart, die an türkischen Sakralbauten Kleinasiens öfters angewendet wurde und die man z. B. an der Grabmoschee des Mystikers Dschelāl eddīn Rūmi in Qonja noch bewundern kann.

Als die Osmanen 1453 Konstantinopel eroberten und Muhammed II. die Aja Sophia mit dem Ausruf des islamischen Glaubensbekenntnisses zur Moschee machte, existierte also bereits eine festbegründete osmanische Baukunst. Ihren großräumigen Zug gewann sie freilich erst durch das Vorbild der Sophienkirche. Hatte sie sich bisher mit den allgemein eingeführten Raumkörpern jener Zeit abgefunden, so erwachte jetzt das alte, weitaus gewaltigere Raumbedürfnis wieder und eine scheinbar schon rein historisch gewordene Raumidee wurde zu neuem Leben erweckt. Dieses Verdienst der Osmanen um die Raumkunst kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Die erste große Moschee in Konstantinopel nach dem Vorbilde der Aja Sophia ist die von Muhammed II. an der Stelle der Apostelkirche vom Griechen Christodulos erbaute Mehmedije (1463–1471) (Abb. 175/6). Infolge wiederholter Erdbeben wurde sie mehrmals wiederhergestellt, so daß nur die Plananlage als ursprünglich gelten kann, in der Gurlitt mit Recht eine Verquickung der Apostelkirche mit der Sophienkirche sieht. Der Architekt wagte es noch nicht, den ganzen Raum mit einer Kuppel zu überspannen und stellte sie daher auf vier Pfeiler, die er durch Anfügung von vier Halbkuppeln verstrebte. Diese letzteren ließ er mittels kleiner Halbkuppeln in den Zwickeln auf den rechteckigen Grundriß der Kreuzflügel aufruhen — ein ebenfalls von der byzantinischen Baukunst (S. S. Sergius und Bacchus, Aja Sophia u. a.) übernommenes System (vgl. Wulff, Byz. Kunst 373 ff.). Auch die seit Jahrhunderten vernachlässigte frühbyzantinische Emporenanlage wurde nun wieder angewendet. Mit der Mehmedije hatte sich die osmanische Baukunst gleichsam selbst übertroffen. Erst hundert Jahre später führte sie Sinan, nachdem er die Mehmedije in der Prinzenmoschee kopiert hatte, mit der Selimije in Adrianopel darüber hinaus zu höchster Vollendung. Die treibende Idee der Architekten dieser Riesenmoscheen war, einen möglichst großen einheitlichen Raum zu schaffen, in dem Tausende gleichzeitig die gemeinsamen Gebetsübungen verrichten und den Vorbeter oder Prediger sehen konnten. In den Säulenmoscheen war dieses Ideal nicht erreicht, eher schon — wenn auch nur praktisch — in den persischen Moscheen mit ihren Höfen und Riesenîwânen. Raumkünstlerisch gelöst wurde dieses große architektonische Problem der islamischen Baukunst erst jetzt.

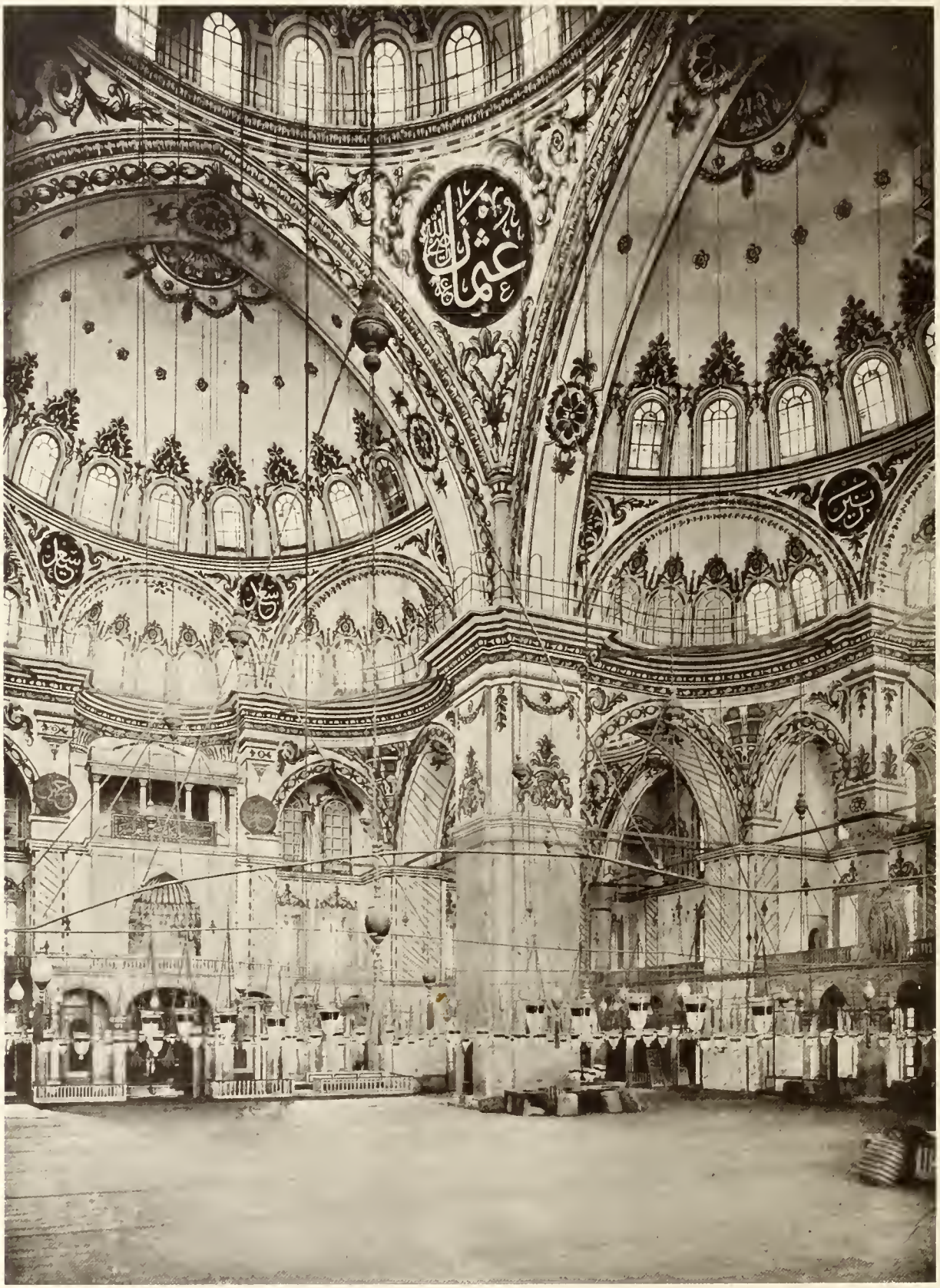


Abb. 175. Konstantinopel, Moschee Sultan Muhammed II. (Mehmedije)
(nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels).

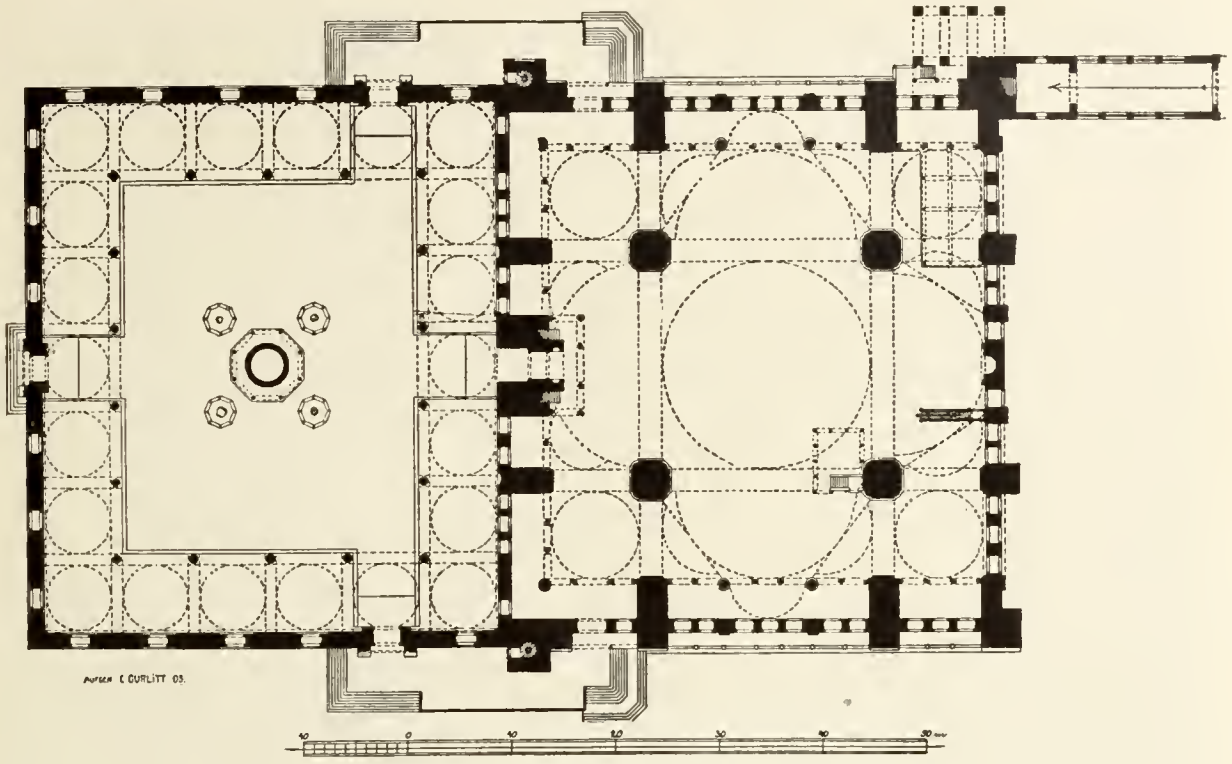


Abb. 176. Konstantinopel, Moschee Sultan Muhammed II. (Mehmedije), Grundriß
(nach C. Gurlitt).

Die nächste große Moschee, die Bâjesîdije, wurde laut Inschrift 1501—1507 unter der Regierung des Sultan Bâjesîd II. (1481—1512) erbaut (Abb. 177). Der bisher geltende Name ihres Architekten Chair-eddîn scheint durch Verwechslung mit dem Namen ihres wahrscheinlichen Bauherrn, des gleichnamigen Großadmirals aufgekommen zu sein. Die Plananlage folgt der Aja Sophia, ist also dreischiffig. Das Hauptschiff ist mit einer Kuppel und zwei Halbkuppeln, die Seitenschiffe sind mit je vier kleinen Kuppeln überdeckt. Das erste Joch ist durch Erweiterungsbauten beiderseits verlängert. Ein besonders schönes Werk ist der mit Arkaden umgebene Schmuckhof, der für die großen osmanischen Moscheen jetzt typisch wird, von den Höfen der arabischen und persischen Moscheen aber wohl zu unterscheiden ist. Das Säulenmaterial für diesen wie auch für das Innere ist vorwiegend antiken Bauten entnommen, doch sind die byzantinischen Kapitelle durchwegs durch türkische ersetzt. Die wohldurchdachten Verhältnisse und die einheitliche machtvolle Anordnung des Zellendekors in dieser Moschee ließ die Osmanen

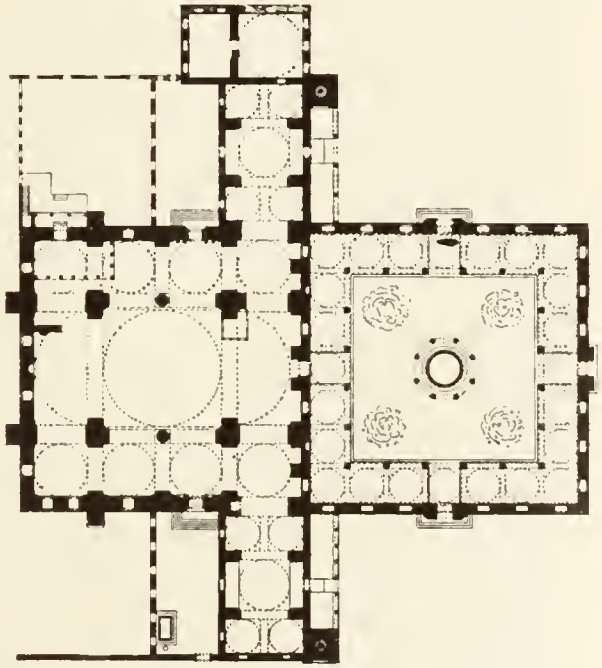


Abb. 177. Konstantinopel, Moschee des Sultans Bājesīd II., Grundriß
(nach C. Gurlitt).

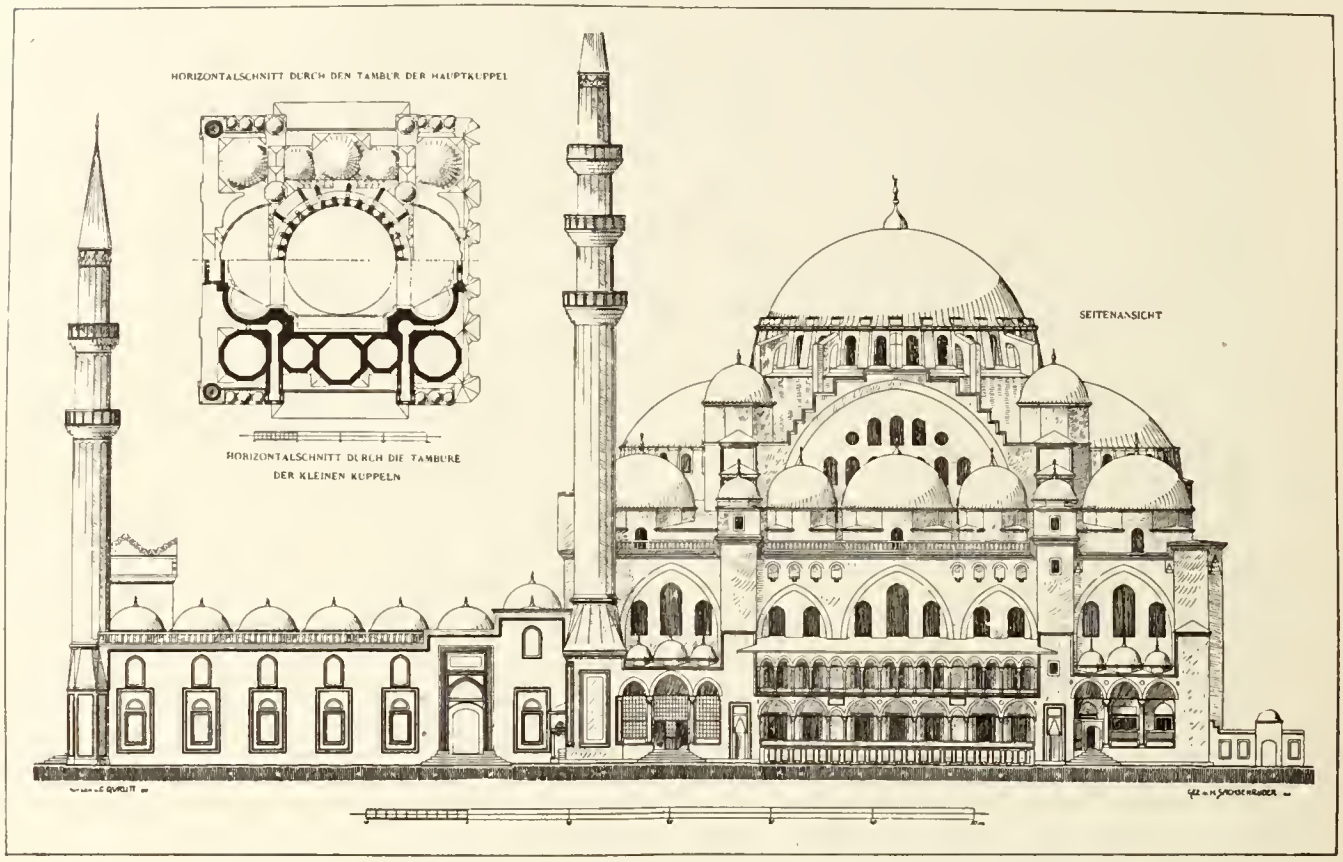


Abb. 178. Konstantinopel, Moschee des Sultans Sulejman I. (Sulejmanije)
(nach C. Gurlitt).

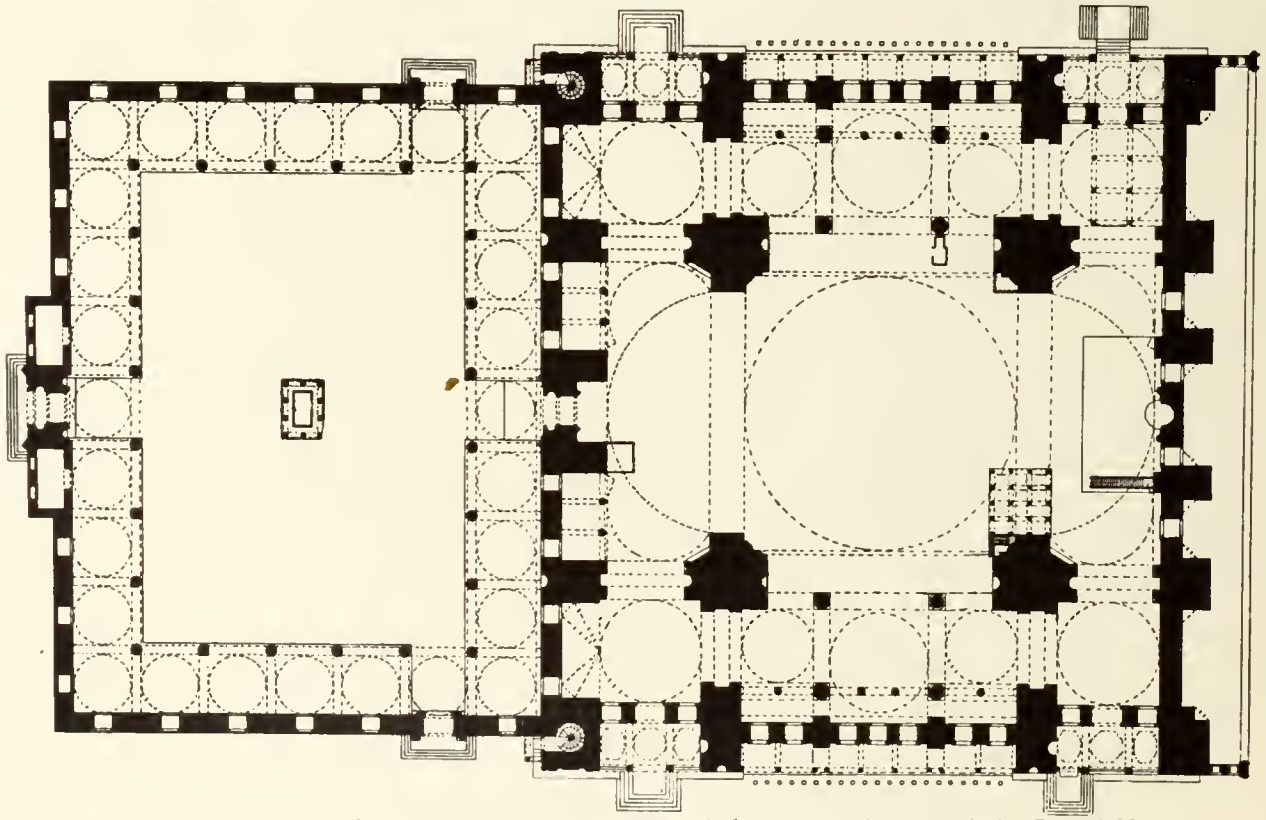


Abb. 179. Konstantinopel, Moschee des Sultans Sulejman I. (Sulejmanije), Grundriß
(nach C. Gurlitt).

Abb. 180. Konstantinopel, Moschee des Sultans Sulejman I. (Innere Ansicht)
(nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels).

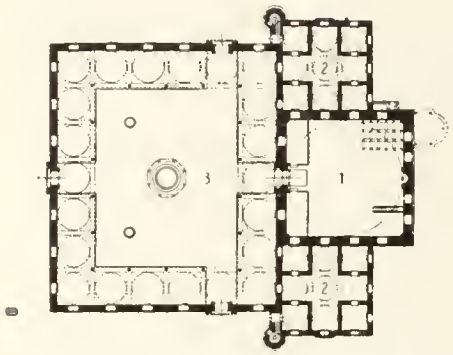


Abb. 181. Adrianopel, Bājesīdije
(nach Gurlitt, Orient. Arch. I).

dem vermeintlichen Baumeister Chair-eddîn die Verbesserung und den Ausbau der Regeln ihrer Baukunst zuschreiben.

Mit der Moschee des Sultans Selîm I. (1512—1520), der Selîmije, tritt der größte und fruchtbarste osmanische Architekt Sinan auf den Plan. (Er soll 1489 in Caesarea in Kappadokien als Sohn eines Griechen geboren sein, erhielt seine Ausbildung in der Schule der Janitscharen und zeichnete sich erst als Kriegsbautechniker aus, bis er oberster Staatsbaumeister wurde. Er starb 1578.) Sinan probierte zuerst die ihm gut scheinenden vorhandenen Raumlösungen durch Nachahmung aus, bevor er zu eigenen Lösungen vorschritt. Sein Vorbild für die Selîmije war die Moschee Sultan Bâjesîd II. (1481—1512) in Adrianopel. Hier ist der 21 m messende quadratische Raum von 1,8—2 m Mauerstärke ohne Strebepfeiler durch eine Halbkugelkuppel überwölbt, die auf tief ansetzenden Zwickelgewölben ruht (Gurlitt). Nach dem gleichen Prinzip ist die Selîmije in Konstantinopel gebaut. In beiden Bauten schließen sich an den großen Kuppelsaal beiderseits je neun kleine Gewölbejoche und davor der Arkadenhof an. Dagegen folgt die von Sultan Sulajmân seinem frühverstorbenen Sohn erbaute Schâhsâde Dschâmiᶜ (vollendet 1548) dem Plan der Mehmedije. Für die Moschee Sultan Sulejmân des Großen, die Suleimanije (1550—1556), nahm sich Sinan die Moschee des Sultans Bâjesîd II. in Konstantinopel zum Vorbild, deren System er sehr geschickt ausbildete (Abb. 178—180).

Das dort von der Aja Sophia übernommene Wölbesystem des Mittelraumes durch eine Hauptkuppel und zwei Halbkuppeln bildet wieder den Kern der Konstruktion. Die Kuppelspannung nähert sich dem byzantinischen Vorbild (Aja Sophia 31,50, Bājesīdije 17,50, Suleimanije 26 m). Die Halbkuppeln sind durch je zwei diagonal gestellte kleine Halbkuppeln verstrebt und erweitert, so daß ein Längsraum von 52,4 m überspannt wird (Aja Sophia 67 m). Die Massigkeit der c. 7½ m starken Pfeiler erlaubte eine solche Gliederung, daß die fünf Kuppeln der beiden Seitenschiffe verschieden groß gebildet werden konnten. Die Vergrößerung der mittleren beiderseitigen Kuppeln aber bewirkte eine räumliche Querachse und damit eine wirksame Vergrößerung des Gesamtraumes. Die vier Eckkuppelräume dienen als Vorhallen; sie haben je eine zierliche Arkadentorhalle. Zwischen diesen Toren sind außen und innen Emporen eingebaut, außen in zwei Geschossen. „Die Architektur der Säulen und Bogen gehört zu dem Edelsten und an sich Vollendetsten, was die türkische Baukunst geschaffen hat: Ebenso ist das Gegenüberstellen der edel gegliederten Arkaden mit den Maßen des sie überragenden Hauptbaues von höchster künstlerischer Feinheit“ (Gurlitt).

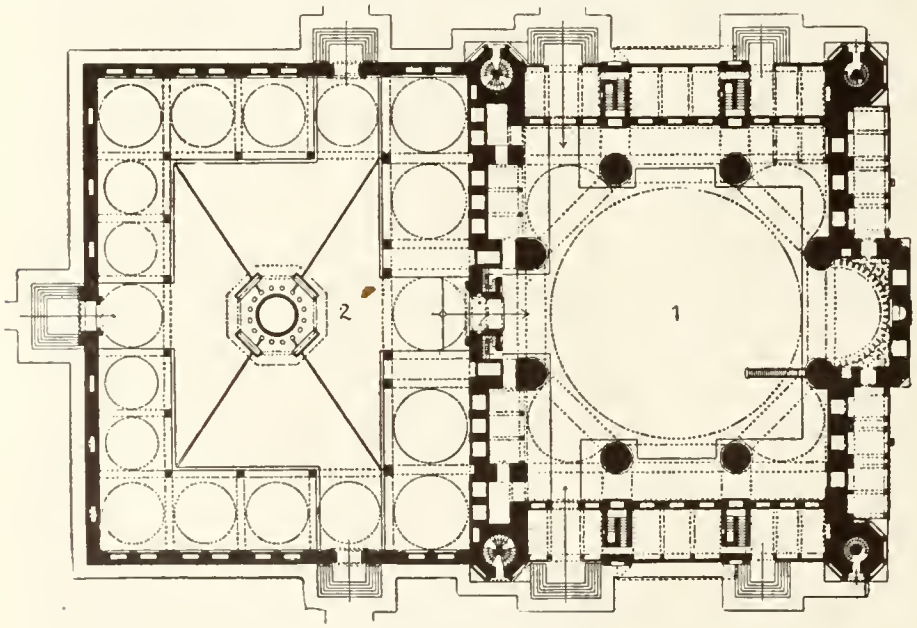


Abb. 182. Adrianopel, Grundriß des Selîmije (ohne Umbauten)
(nach C. Gurlitt).

Abb. 183. Die Selîmije in Adrianopel. Ansicht von Westen
(nach Gurlitt, Orient. Arch. I).

Das Innere wird durch Fenster der Kuppel, Halbkuppeln und Schildwände, die mit Scheiben in Gipsrahmung versehen sind, mit ruhigem, dämmerigem Licht erfüllt. Die Innenausstattung gipfelt in der Qiblawand mit ihrem schlanken, von Säulen flankierten Mihrāb, der von Fliesenfeldern gerahmt ist. Sie wird von Fenstern mit Glasmosaik von großer Tiefe und Leuchtkraft durchbrochen. Die Kanzel (Mimbar) ist in der typischen Form aus weißem Marmor mit Steineinlagen und hölzerner Spitze ausgeführt. Die Sultansbühne ist in die Ecke des linken Pfeilers eingebaut, die Bühne für die Vorbeter steht rechts. Vor der Moschee liegt der Arkadenhof, hinter der Qiblamauer ein Garten mit der achteckigen Türbe Sulejmans (vollendet 1566).

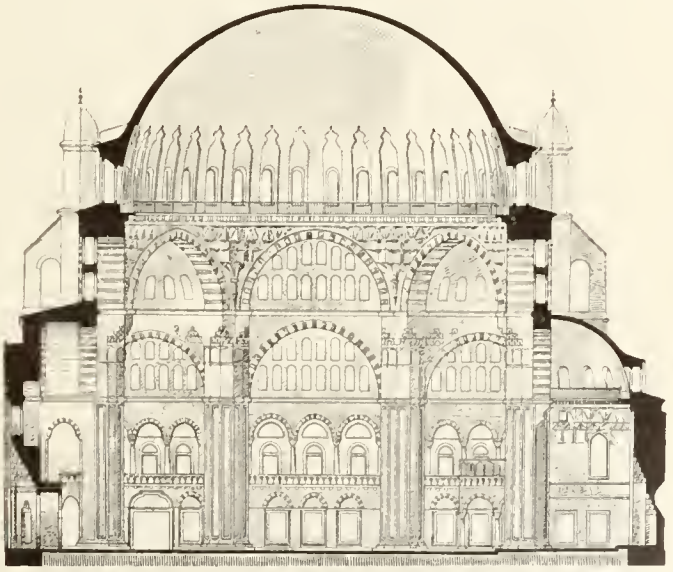


Abb. 184. Adrianopel, Selîmije. Schnitt durch den Hauptbau
(nach Gurlitt, Orient. Arch. I).

Sinan bezeichnete die Schâhsâde Dschâmi[c] (1543—48) als sein Lehrlingswerk, die Suleimanije (1550—56) als sein Gesellenstück, die Selîmije zu Adrianopel (1567—1574) aber als sein Meisterwerk unter den 318 Bauwerken, die er nach seiner eigenen Liste geschaffen hat. Wie krönte er also das byzantinisch-osmanische Raumkunstwerk im Geist des Islam und bautechnisch? Indem er einen möglichst

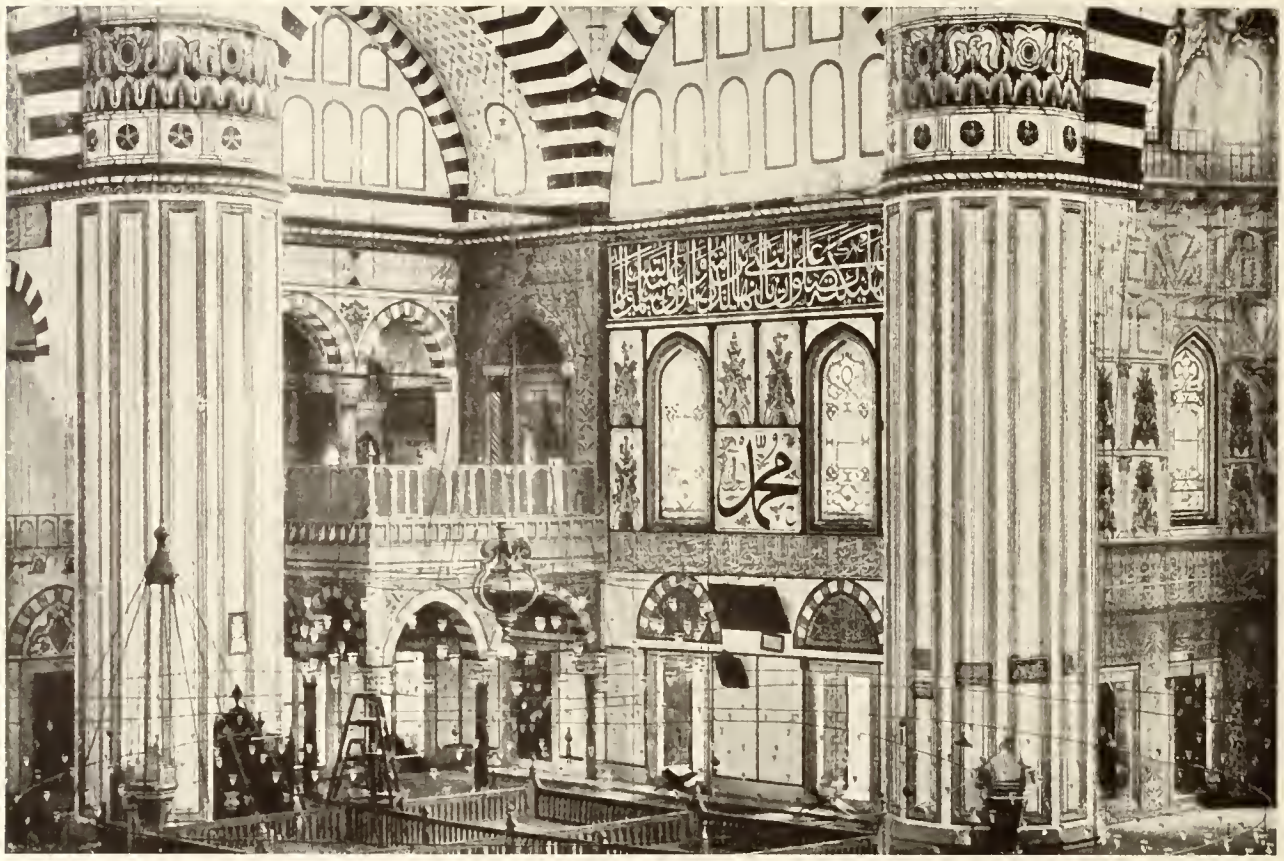


Abb. 185. Adrianopel, Selīmije. Innere Ansicht
(nach Gurlitt, Orient. Arch. I).

großen quadratischen Raum mit einer einzigen Kuppel überspannte und deren Last auf acht Pfeilern so verteilte, daß die Widerlager von ihrer früheren Tiefe (19 m in der Sophienkirche, 21 m in der Suleimanije) auf 10—14 m reduziert werden konnten. Die Kuppel hat die Spannung der Sophienkuppel erreicht. Die wohl dem Geist der christlichen, nicht aber der islamischen Religion entsprechende Längenrichtung war zugunsten einer Verbreiterung des Raumes aufgegeben. Dem imperialistischen Geist des Christentums entspricht die Verkörperung des prozessionalen Nahens auch im Raum, der Islam dagegen kennt keinen Unterschied vor Gott und wünscht daher keine Richtungsautorität. Diese Gleichheit drückt sich in der Moschee im Nebeneinander der Gläubigen aus, im Gegensatz zum Hintereinander der christlichen Kirche. Als Zeugen der technischen Meisterschaft rühmt Gurlitt „das Geschick, mit dem Raum für Emporen außen und innen zwischen den mächtigen, teilweise als Treppen ausgenutzten Strebepfeilern geschaffen wurde; die leichte Art des Überführens von den Pfeilern und Mauerflächen zu den Bogen und Gewölben; der Wechsel in den die Hauptkuppel tragenden Gewölbformen: Tonnen- und Halbkuppeln; die klare Selbstverständlichkeit, mit denen sich die raumschließenden Glieder aus den tragenden entwickeln".

Die großen Moscheen der Osmanen sind von zwei, vier, ja sechs Minarets umstanden, die stets an den äußersten Ecken der gesamten Bauanlage postiert sind. Ihre zylindrisch abgekantete, schlanke Form mit den lang zulaufenden Spitzen und zwei bis drei Galerien ist typisch. Ihr Anblick auf der Landzunge von Stambul, wo sie zu Dutzenden in die Luft stechen, wirkt wie ein versteinertes Allahgeschrei (Abb. 174).

Abb. 186. Konstantinopel, Minarete der Moscheen

Sultan Sulejman I. Schāhsāde Sultan Muhammed II.

(nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels).

Die osmanischen Türben (Mausoleen) sind entwicklungsgeschichtlich kaum von Interesse. Sie verbinden die schon in Armenien und bei den Seldschuqen eingebürgerte quadratische oder polygone Form mit der allmählich herangereiften osmanischen Dekorationstechnik.

Literatur zur seldschuqischen Baukunst: M. van Berchem, Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum III, Asie Mineure (Cairo 1910); daselbst Nachweis der epigraphischen Literatur. J. H. Löytved Konia, Inschriften der seldschuqischen Bauten (Berlin 1907). F. Sarre, Reise in Kleinasien (Berlin 1896); derselbe: Denkmäler der persischen Baukunst.

Literat. z. osman. Baukunst: Alte Monumentalwerke von Edhem Pascha L'Architecture Ottomane — Die Ottomanische Baukunst m. Text von Montani Effendi (Wien 1873). Charles Texier, Description de l'Asie Mineure (Paris 1841). Die Hauptgrundlage für alle künftigen Arbeiten über die Baukunst Konstantinopels bildet das gleichnamige Werk von Cornelius Gurlitt (Berlin, Wasmuth 1912, 3 Bde. Fol.), das zum ersten Male alle christlichen und islamischen Baudenkmäler von Bedeutung bringt. Über die ältere Literatur s. dessen Vorrede. Vom selben Verf. erschienen Studien über Konstpl., Adrianpl., Isnik im „Orientalischen Archiv", 3 Bde. In den von C. Gurlitt hrg. „Beiträgen zur Bauwissenschaft", Heft 13: H. Wilde Brussa mit Lit.-Verz. Saladin Manuel d'art Musulman I, 437—544, über Seldschuqen und Osmanen; das. S. XXII, Lit. Verz.

IX.
Die Sakralbauten der Ajjûbiden und Mamlûken in Kairo.

„Am 1. des Monates Dhū l-hidschdscha (5. Febr. 1383) zog ich ein in die Metropole des Universums, den Garten der Welt, den Ameisenhaufen der Menschheit, in das Tor des Islam, den Thron des Königtums, in die mit Schlössern und Palästen verschönerte, mit Derwisch-Klöstern und Medresen geschmückte Stadt, die von Monden und Sternen der Gelehrsamkeit erhellte."

(Ibn Chaldūn Prolegomena.)

Der reiche Bestand an Baudenkmälern, ihre leichte Zugänglichkeit, die zahlreichen, oft eingehenden Beschreibungen, Pläne und Abbildungen davon in den Jahresberichten des Comité de Conservation des Monuments de l'art Arabe und das grundlegende von Max van Berchem gesammelte Material für ein Corpus Inscriptionum Arabicarum bilden eine Basis für die Kunstgeschichte Kairos und Ägyptens, wie sie bisher in keinem anderen Land des einstigen islamischen Weltreiches besteht. Trotzdem ist es heute noch eine offene Frage, ob alle entwicklungsgeschichtlichen Probleme der kairinischen Baugeschichte einmal restlos werden gelöst werden können. Ihre Beantwortung hängt vom Ergebnis der islamischen Denkmälererforschung in Kurdistan und Armenien ab, in jenem Völkerdurchzugsgebiet also, wo sich seit den ältesten Zeiten Kulturmischungen vollzogen haben. Wir sind auf die genaue Durchforschung dieser schwierigen Gebiete um so mehr angewiesen, als uns die syrischen Städte, Aleppo, Damaskus umd Jerusalem als Durchgangsstationen von Nordost nach Süden mangels bedeutsamer Denkmäler nur sehr geringen Aufschluß über die ajjûbidische und mamlûkische Bauperiode geben können. Wir finden hier bestenfalls fertige Resultate, während es auf die Entwicklungsstufen ankommt. Syrien war Ägypten seit den Fâtimiden und während des ganzen Mittelalters tributpflichtig, daher haben die beiden Länder auch gemeinsame kunstgeschichtliche Perioden erlebt. Dabei war jedoch Kairo, das, wie wir sahen, schon in tûlûnidischer Zeit von ʿIrâq abhängig war (S. 42), stets der aufnehmende Teil, bis seine Baukunst endlich unter Qajt Baj (1468—1495), also am Ende der Mamlûkenperiode, so selbstbewußt und in ihrer Art vollendet geworden war, daß sie ihre Typen nach Syrien verpflanzen konnte. Trotzdem konnte es sich nach der osmanischen Eroberung (1517) neuen Einflüssen der osmanischen Kunst nicht entziehen. Kairo war also stets ein aufnehmendes Becken fremder östlicher und nordöstlicher

Abb. 187. Grabbauten mit Medresen der Familie des Sultan Qalāwūn: Chātūnije und Aschrafije.

Kulturabflüsse; ja selbst vom Süden her, aus den alten Städtekulturen Jemens, scheint es eine wichtige Anregung bekommen zu haben, die Anlage vielstöckiger Häuser mit ihren Maschrabijjen, ihren Holzgitterbalkonen. Die Metropole am Nil war aber anderseits auch der Endpunkt dieser östlichen Kultureinflüsse — der beste Beweis dafür, daß nur die Türken ihre Träger und Vermittler waren. Jenseits der Libyschen Wüste nach dem Maghrib ist diese türkische Kulturflut nicht vorgedrungen, dort lebte sich die aus früheren Mischungen entstandene Formenwelt in ihrer eigenen, daher auch stilistisch einheitlicheren Art aus.

Aber auch dem syrischen Küstenland dürfen wir deshalb, weil es auf die seldschuqische Kunst in Kleinasien sowohl wie auf die Kairiner Kunst ausstrahlend gewirkt hat, keine besondere Produktionskraft zuschreiben. Es ist vielmehr schon in hellenistischer und byzantinischer Zeit stets ein durch seine geographische Lage und oft wechselnden politischen Verhältnisse prädestiniertes Sammelland von fremden Kulturen gewesen. Vor Qonja und Kairo hatte es nur die günstigere Lage und das höhere Alter seiner Kultur voraus, deren Traditionen durch die ommajjadische Herrschaft am Leben erhalten wurden. Durch die Herrschaft der Kreuzfahrer kam außerdem ein gotischer Einschlag in das Land, der nicht ohne Wirkung auf die islamische Architektur in Kairo blieb. Endlich setzte in Syrien mit der ajjûbidisch-

türkischen Herrschaft unter Saladin (1169) eine kräftige islamische Propaganda als Gegenstoß gegen die christliche ein, die von einer lebhaften Bautätigkeit, besonders auch durch die Anlage von Medresen, begleitet war. Das Eindringen neuer Kunstformen in die beiden östlichen islamischen Mittelmeerländer mit den vordringenden Türken läßt sich neben den Baudenkmälern auch an der Ornamentik und Epigraphik nachweisen. Besonders die Schriftdenkmäler bieten die exaktesten Anhaltspunkte zur Durchführung solcher Untersuchungen, weil sie meistens einwandfrei datiert sind. Van Berchem konnte feststellen, daß mit den Türken das Nes-chi von Osten nach Westen vordrang und das Kûfi verdrängte. Ja, der Wechsel vollzieht sich mit geradezu militärischer Pünktlichkeit: Die letzte fatimidische Inschrift in Kairo vom Jahre 555 d. H. (1160) ist noch kûfisch, die erste Inschrift Saladins daselbst auf der Zitadelle vom Jahre 579 d. H. (1183/84) ist in Rundschrift gemeißelt (C. J. A. S. 85).

So einfach lösten sich im übrigen Material, Technik und Formen freilich nicht ab. Es ist vielmehr charakteristisch für die Baugeschichte Kairos, daß sie an alten Typen (z. B. an der Stützenmoschee) lange festhält, dazu aber immer wieder neue Bauideen aufnimmt, manchmal nur zur einmaligen Anwendung (Grabkuppel des Qalâwûn) meistens doch zum ständigen Gebrauch, aber fortwährend daran modelnd, bis eine bleibende Form erreicht war. Diese Mannigfaltigkeit macht das Studium der Kairiner Baukunst interessant, erschwert aber auch ihre entwicklungsgeschichtliche Darlegung ohne weiteres Ausgreifen.

Die Mischung von Material und Formen hub schon in tûlûnidischer Zeit an und läßt sich klar in der fâtimidischen Periode (969—1160) verfolgen, wo der Steinbau und mit ihm eine neue Ornamentik nach Kairo dringt (S. 70), und fortan neben der Ziegelarchitektur und der an sie gebundenen Stuckdekoration angewendet wird.

Die Steinbaukunst, der das alte Ägypten seine ewigen Denkmäler verdankt, war während der römischen und byzantinischen Periode durch den Ziegelbau verdrängt worden und in Vergessenheit geraten. Der ephemeren Baukunst der Zeltaraber war er überhaupt fremd. So erklärt es sich, daß die Fâtimiden und Ajjûbiden ihre Steinbauten von ausländischen Bauleuten aufführen lassen mußten und daß es lange dauerte, bis diese Technik in Kairo wieder heimisch wurde. Selbst spätere Bauten, wie die Hasan-Moschee (1356—62) wurden noch unter ausländischer Leitung errichtet. Die stolzen Stadttore des Bedr el Dschemâli, General des Kalifen El Mustanssir von 1087 und 1091, Bâb el Futûh, Bâb el Nassr, Bâb el Zuweile bauten Architekten aus Edessa, die Zitadelle Saladins (ab 1171) offenbar Syrer, wie auch die neueingeführte Schrift beweist. Während der Mamlukenperiode (1250—1517) gewann indessen die Steinbaukunst in Kairo immer mehr Boden, bis sie für die sakralen Monumentalbauten fast ausschließlich angewendet wurde. Der Solidität ihrer Technik verdankt Kairo die Erhaltung so zahlreicher Baudenkmäler, die ihr heute ihre einzigartige Stellung unter den Städten des Islam verleihen. Daß im übrigen wie für die Baukunst des alten, so auch für die des islamischen Ägyptens der Kalkstein des Muqattam und die Porphyr- und Granitbrüche Oberägyptens schicksalsbestimmend waren, steht wohl außer Frage. Er war ihre natürliche Voraussetzung. Wo das Steinmaterial, wie im Delta, fehlte, blieb die Ziegelbaukunst stets die alleinherrschende.

Der Steinbau verbindet sich Ende des 13. Jahrhunderts während der Bauperiode des Qalâwûn mit zwei Dekorationsarten: einer äußeren und einer inneren, die für die islamische Architektur Kairos typisch werden. Man führte die äußere Schicht der Außenmauer in zwei verschiedenfarbigen Steinsorten aus, einem gelben und einem dunkelroten meist im Schichtenwechsel, zuweilen auch im Schachbrettmuster. Die dunkeln Flächen sind allerdings meist bemalt, nur an einigen frühen Bauten echt. An manchen Bauten, wie der Sultan

Hasan Moschee sind nur rote Steinbänder zur Hervorhebung der wichtigsten Konstruktionslinien eingezogen. Für die Innenwände bürgerte sich der Belag der Mauersockel mit farbigen Marmorplatten und für bevorzugte Stellen das Steinmosaik ein. Diese Technik wurde zu einer außerordentlichen Vollendung entwickelt, so daß man gerade in späten Moscheen (El Gûrî 1503/4, El Burdeini 1628/29 u. a.) die schönsten Beispiele findet (Abb. 188). Beide Dekorationsarten sind ein Geschenk der Mittelmeerkunst an Kairo. Der Schichtenwechsel wurde in Italien (Dom von Siena u. a.), Spanien und Syrien angewendet — in Damaskus erhielt er sich bis in die neueste Zeit. Die Technik hat ihren Ursprung offenbar im byzantinischen Schichtenmauerwerk aus wechselnden Stein- und Ziegelschichten, das ebenfalls im ganzen Mittelmeerbecken verbreitet war und bis ins 16. Jahrhundert auch noch darüber hinaus angewendet wurde (Abb. 172). Es war also auch nichts anderes als Übersetzung des älteren Ziegelstiles in Stein. Die Inkrustierung der Wände mit geschliffenen Steinplatten und das Marmormosaik sind alte Dekorationsrequisiten des hellenistischen Kunstkreises. Nur ausnahmsweise wurde in Kairo das byzantinische Glasmosaik in den Kuppelflächen der Mihrâbe angewendet (Tûlûn-Moschee, Masdschid im Mûristân des Qalâwûn u. a.). Einen wesentlichen Faktor der Wanddekoration machten die aus kurvilinear geschnittenen farbig wechselnden Werkstücken zusammengesetzten scheitrechten Torstürze und darüber gespannten flachen Entlastungsbögen aus, die für die Tendenz zu absichtlicher Komplizierung einfacher Bauaufgaben seitens der Araber charakteristisch sind, eine Richtung, die schon in den früharabischen Haurânbauten der ersten christlichen Jahrhunderte zu merkwürdigen Resultaten führte. In vielen Fällen ist dieser kunstvolle Steinschnitt in Kairo freilich nur fournierartige Verkleidung einer einfachen Kernmauer. Die Holzdecke spielt in Kairo, wo die Wölbekunst nie heimisch war, auch in den monumentalen Sakralbauten eine große Rolle. Die Îwâns der Medresen sind nur ausnahmsweise gewölbt, meist mit Holzdecken überspannt. Die Herstellung dieser geht auf die altarabische Decke aus gespaltenen Dattelstämmen zurück, die mit Brettern verschalt und nach verschiedenen Methoden dekoriert wurde. Die Plafonds der Sakralbauten wurden meist vergoldet und mit Ranken bemalt; davon sind noch mehrere schöne Beispiele erhalten (Zitadellen-Moschee des Nâssir Muhammed u. a.).

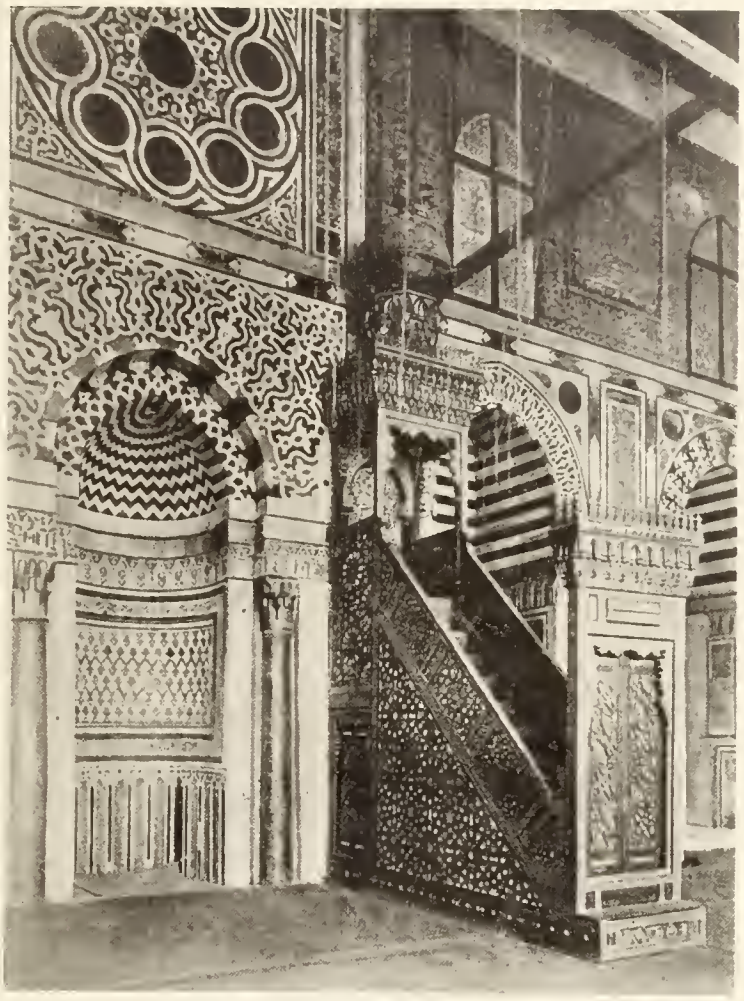


Abb. 188. Kairo, Wandmosaik und holzgeschnitzter Mimbar in der Moschee des Mu'ajjed

Abb. 189. Grabturm in Bochārā

Brauchbare Monographien des Kuppelbaues in Kairo und der Stalaktiten (Zellengefüge, Muqarnat) liegen noch nicht vor. Für letztere wurden wohl einige Konstruktionsgesetze aufgestellt (vgl. Rosintal: Pendentifs, Trompen und Stalaktiten, Berl. Diss. 1912), aber ihr Ursprung aus technisch materiellen Gegebenheiten und ihre Herkunft wurde noch nicht erkannt oder falsch abgeleitet. Ihr Ursprung liegt zweifellos im alten indischen Holzstil, dessen Formen uns in den ältesten (vorislamischen) Steindenkmälern Kaschmirs noch erhalten sind (vgl. S. 122). Dort sind sowohl die Zellengesimse, als auch die Zellenkapitelle vorgebildet. Die Turkstämme übertrugen diese Formen über Îrân nach den islamischen Mittelmeerländern, wo sie sich zu großer formaler Mannigfaltigkeit entwickelten. Die ältesten Zellen fand ich in Persien im Torbogen des Gunbed-i-Qâbûs vom Jahre 375 H. = 997 (vgl. S. 71). Die Zellen sind im Dreipaßbogen, also in der Form des Kaschmirbogens geformt. Frühe aus dem Drei- und Vielpaßbogen entspringende Stalaktitenansätze monumentaler Art zeigen die alten Îwâne der Masdschid-i-Dschumᶜa in Isfahân vom 11. Jahrhundert (Abb. 143). Die Zellenbildungen waren von allem Anfang an mehrfaltig, da ihre Formen am Holzbau aus dem Willen zur Abstufung und wohlgefälligen Überleitung an verschiedenen Baugliedern entstanden. Das sichtlich freudige Aufgreifen dieser erst einfachen Überleitungsformen durch die Völker des Islam und ihre an Mannigfaltigkeit unüberbietbare Ausbildung zu wahren Märchen bildnerischer Phantasie, besonders durch die Türken und Araber (in der rein persisch- und indisch-islamischen Architektur spielen sie keine Rolle!), ist ein überaus wertvolles Beispiel bewußter Auswahl und Weiterbildung von Kunstformen im Sinne des Kunstwollens.

Die Kairiner Kuppel, die als Krone der zahlreichen Grabmonumente zur Schönheit des Stadtbildes am meisten beiträgt, ist durchaus nicht so originell, wie man bisher glaubte. Sie ist vielmehr samt ihren Trägern, den viereckigen Mausoleen, von Turkestan an den Nilstrand übertragen, wie ein einfacher Vergleich lehrt (Abb. 189). Hier freilich erhielt sie eine eigenartige Ausbildung. Die in Ägypten in vor- und frühislamischer Zeit übliche persische Trompenkuppel (Sohâgklöster, Hâkim-Moschee u. a.) wurde also von den Türken durch die türkische ersetzt. Wie schon S. 115 gesagt wurde, ist ihr Kennzeichen die Überleitung vom Viereck zum Polygon oder Rund durch Mauerkonsolen, die aus den Ecken emporgeführt werden, oder durch Komplizierung dieses im Grunde simpeln Behelfs durch gegenständige Reihung von ein- und ausladenden Dreiecken, endlich durch noch weitere dekorative Bereicherungen. Auch diese Konstruktionsart von Kuppelüberleitungen wurzelt im indischen Holzstil, den die spätere indische Steinkuppel nie verleugnet hat. Abbildung 89 gibt ein gutes Beispiel für die Entstehung solcher Deckenübergänge im Holzstil, wie er in den Bergtälern des Hindukusch noch heute lebt. Auf der polygonen oder kreisförmigen Basis, die so geschaffen wird, ist die Kairiner Kuppel wie eine Haube, poetischer ausgedrückt wie ein Helm, draufgesetzt. Sie ist nicht wie die Pendentif- oder die Trompenkuppel mit ihrem Unterbau verwachsen, also konstruktiv minderwertig. Dieses konstruktive Manko ersetzen die Baumeister jedoch durch die edel gekurvten steilen Formen zugunsten des äußeren Denkmalcharakters. Diese Tendenz, die ursprüngliche Kuppelfunktion des Eindeckens durch Überhöhung mit einer nach außen wirksamen

Denkmalfunktion zu verbinden, lernten wir schon an türkischen Bauten in Persien kennen. Man griff dort zur doppelschaligen Kuppel (Abb. 115), die in Kairo Ausnahme blieb.

Die entscheidende Entwicklungszeit für die kairinische Monumentalkunst, deren Denkmäler heute der Stadt ihren Charakter verleihen, war die Regierungszeit der Mamlûken (1250—1517). Neue Baugestalten, wie die Medrese und das häufig damit verbundene Kuppelgrab führten zwar schon die Ajjûbiden ein und mit ihnen Ansätze zu neuen formalen Entwicklungen, aus ihrer Zeit ist jedoch von Sakralbauten in Kairo nur weniges erhalten.

Während der Bauperiode des Mamlûkensultans Qalâwûn (1279—90) und seiner Söhne und Nachfolger, besonders des baulustigen Nâssir Muhammed, der mit Unterbrechungen von 1293—1341 herrschte, kamen von Syrien her neue formale Anregungen nach Ägypten. Sie zeigen sich an allen Bauten dieser Zeit, im Innern der Grabkuppel des Qalâwûn (Abb. 191), die der Qubbet es Sachra frei nachgebildet ist, wie am Äußeren dieses und der anderen Grabkuppeln dieser Familie, deren Tamburs alle polygon mit hohen Spitzbogennischen gebildet sind (Abb. 187). Die Mauerruinen der dazugehörigen Medresen (Châtûnijje vom Jahre 1283/84 und Aschrâfijje vom Jahre 1288) zeigen Rundbogenfensterordnungen, die wir nur an Kirchenfassaden jener Zeit zu sehen gewohnt sind. Besonders charakteristisch sind die Hohlkehlen der Fensterrahmen, die meistens mit ornamentalen Inschriften in Stuck dekoriert sind. Diese Architektur verschwindet aus Kairo wieder um die Mitte des 14. Jahrhunderts, um unter Sultan Hasan (1347—1351) einer neuen Platz zu machen, die bleibt.

Bauten der Ajjūbiden: Kairo erhielt seine erste vierteilige Medrese unter Saladin, dem großen Glaubenseiferer und Bekämpfer der Kreuzfahrer in Syrien. Sie wurde beim Grabmal des Imām Schāfiʿī errichtet und ist ebenso, wie die noch ältere, einteilige schāfiʿitische Nasrije die nahe der ʿAmr Moschee gestanden hat, verschwunden. Ebenso sind von der ursprünglichen Anlage der zeitlich nächsten Medrese des Ajjūbiden-Sultans Malik Kāmil Muhammed (1218—1238), die Kāmilijje v. J. 622 d. H. (1225) neben der Medrese des Barqūq am Sūq en Nahhāsīn nur mehr Spuren vorhanden. Die älteste noch teilweise stehende Medrese Kairos ist die Medrese des Sultans Malik Sālih Ajjūb (1240–1249), vollendet 641 d. H. (1243/44). Zu ihr gehört das von seiner Gemahlin Schadscharet ed Dūr gebaute Kuppelgrab des Sultans, der hier im Redscheb 648 d. H. (Oktober 1250) beigesetzt wurde. Die Medrese des Sālih bestand aus zwei durch einen Gang getrennten Anlagen, also aus zwei Lehrgebäuden. Ob jedes dieser Lehrgebäude vierteilig oder nur zweiteilig war, erscheint nirgends einwandfrei festgestellt (vgl. v. Berchem C. I. A. 102; Herz in Com. Cons. 19. Bd. 1902, 135 ff). Von der nordseitigen Medrese besteht noch der westliche, an das Grab stoßende Īwān und einige Mauern der gegenüberliegenden, die südseitige ist gänzlich verfallen. In den früher eingedeckten Gang, der jetzt eine offene Gasse ist, gelangt man durch einen Torgang des Minarets. (Das eiserne Tor jetzt im Arab. Museum.) Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Baues sieht Herz mit Recht in der Fassade der Sālihijje, die deutlich den Weg zur endgültigen Ausbildung der Kairiner Fassade weist. Die an der Aqmarmoschee noch rein dekorativen Nischen sind an der Medrese durch Fenster organisch mit dem Innern verbunden und am Mausoleum bis zum Gesims emporgeführt — zwei wichtige Neuerungen, die den Übergang zu den Flachnischen der Medrese des Nāssir Muhammed (s. unten) und damit zur kanonischen Form der Nische in Kairo bildeten. Die nächste schon mamlūkische Medrese vom Sultan Malik Zāhir Bejbars (1260—1277), die Zāhirijjeh am Sūq en Nahhāsīn fiel 1874 einem Straßendurchbruch zum Opfer. Maqrīsī gibt die Daten der Grundsteinlegung (2. rabīʿ II 660 = 24. Febr. 1262) und der Eröffnung (5. safar 662 = 8. Dez. 1263). Die Moschee dieses Sultans wurde S. 57 besprochen.

Bauten der Qalāwūnperiode: Die Medrese und Grabkuppel des Sultans Malik Manssūr Qalāwūn nach dem angebauten Hospital Mūristān des Qalāwūn genannt, wurde in Jahresfrist (Rabīʿ II 683 = Juni 1284 bis Dschūmādā II 684 = August 1285) erbaut und zwar dauerte die Erbauung des Hospitals fünf, des Grabes vier, der Medrese drei Monate. Für die Plananlage war die gegenüberliegende Medrese des Malik Sālih vorbildlich, denn auch hier trennt ein mittlerer Gang zwei Anlagen, den Grabbau und die Medrese. Die halb hellenistische, halb gotisierende Ostfassade mit der Säulenstellung des Erdgeschosses und den hohen Spitzbogennischen darüber, übrigens nach der gleichen struktiven Idee gebildet wie Grab- und Medresenraum, ist noch ganz eklektisch erdacht (Abb. 190). Die Grabkuppel ist, wie Saladin hervorhob nach dem Vorbild der Qubbet

Abb. 190. Kairo, Māristān des Qalāwūn, Fassade
(nach P. Coste)

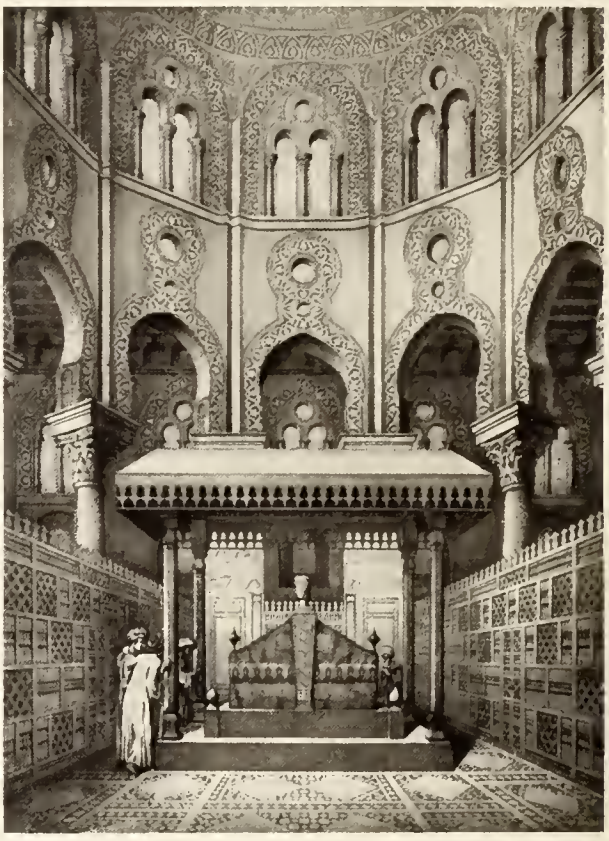


Abb. 191. Kairo, Grabraum des Sultan Qalāwūn
(nach Prisse d'Avennes)

es-Sachrā in Jerusalem, die Qalāwūn restaurieren ließ, gebaut. Vier Pfeiler wechselnd mit vier antiken Granitsäulen, tragen indische Spitzbögen, auf denen einst die Kuppel aufsaß. Seit ihrem Einsturz ist die Kuppeltrommel mit den noch erhaltenen Muqarnatpendentifs mit Holzdecke überdacht. Die Inkrustierung des Wandsockels mit darüberlaufendem Ornamentfries und die säulenflankierte Gebetsnische mit Zwergarkaden und reicher Inkrustation werden nunmehr typisch für die Kairiner Sakralbauten. Die Medrese ist nach dem vierhalligen Schema angelegt, doch sind die vier Iwāne verschieden groß. Der größte östliche ist durch zwei Säulenreihen mit darauf gestellten Mauerpfeilern basilikal geteilt und überdies durch eine eingezogene Mauer gegen den Hof abgeschlossen, so daß er als selbständiger Moscheeraum fungiert. Die beiden Seitenīwāne sind verkümmert, der westliche ist sehr tief. Das verfallene Hospital bestand aus einem großen Säulenhof mit ringsum errichteten Hallen und Zellen. Die hastige Erbauung ließ nicht Zeit zum Einwölben der Räume, die größtenteils mit Balkendecken (z. T. mit geschnitzten Balken von älteren Bauten) eingedeckt waren.

Auch die Grabmedrese des Malik Nāssir Muhammed neben dem Māristān des Qalāwūn (begonnen 695 d. H. = 1296, vollendet 703 d. H. = 1303/4) ist eine durch Zwischengang getrennte Doppelanlage und verfallen. Von der Medrese stehen noch der Ostīwān mit reich in Stuck verzierter Qiblawand und Reste des westlichen Īwān; im Hof einige Säulen. Das Minaret ist mit Flachnischen und Rauten reich dekoriert. Aus der Zeit des Qalāwūn stehen ferner die Ruinen zweier stilistisch charakteristischer Zwillingsanlagen — Grabkuppeln mit Medresen — im Süden Kairos: Medrese und Grab der Prinzessin Umm as-Sālih (Chātūnijje) erbaut 682—683 d. H. (1283—84) von Sultan Qalāwūn als Grab für eine seiner Frauen, der Mutter des Prinzen Malik Sālih ʿAlī; Medrese und Grab des Sultans Malik Aschraf Chalīl (Aschrafijje) v. J. 687 (1288). Im Grab der Chātūnijje wurden ferner beigesetzt der Sohn des Qalāwūn Malik Sālih ʿAli und seine Schwester Chātūn. Die beiden Grabbauten haben quadratische Steinunterbauten mit achtseitigen Ziegeltamburs, wie jene der Mausoleen des Qalāwūn und Nāssir Muhammed Beide Kuppeln eingestürzt, am zweiten Grab erneuert. Das Innere mit Stufenrezeßnischen wie in Persien und eingesetzten Spoliensäulen, sonst kahl. Die Unterbauten haben Spitzbogenfenster aus Ziegel geschichtet,

deren konkave Leibungen mit Stuckornamentfriesen geschmückt sind. Von den Medresen stehen nur noch die Steinmauern mit drei- bis fünfgliedrigen Rundbogenfenstersystemen mit stuckierten Ziegelwandungen (Abb. 187).

Abb. 192. Kairo, Hof der Medrese des Sultan Hasân (nach Herz-Bey).

In der, Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzenden, durch die Hasan-Moschee zuerst verkörperten zweiten Bauperiode der Mamlûkenzeit sind es in erster Linie die Fassaden, die gegenüber den bisherigen Typen ein neues Gepräge bekamen, das nicht nur für die Straßenbilder des heutigen Kairo charakteristisch, sondern in der allgemeinen Formgeschichte der Fassaden bedeutsam ist. Die typische Kairiner Fassade der Sakralbauten ist die hochgeführte, horizontal nicht geteilte, glatte Steinmauerwand, die mittels durchgehender, bis zum Dachgesimse reichender Flachnischen gegliedert ist. Diese Nischen schließen oben mittels horizontaler Stalaktitengesimse ab. In diesen Nischen sind meist in zwei Geschossen Fenster angebracht, die ebenfalls horizontal oder auch spitzbogig oder im Dreipaßbogen abschließen. An den letzteren ist der Dreipaßbogen regelmäßig ein Blendbogen, den ein Doppelfenster mit darübergesetztem Rundfenster rahmt. Der obere Abschluß mit einem kräftig vorladenden Stalaktitengesimse wie an der Hasan-Moschee bleibt vereinzelt, regelmäßiger krönt ein Zinnenkranz die Mauer. Nicht in der Mitte, sondern meist in einer Ecke durchschneidet eine tiefe Tornische, die oben im Dreipaßbogen abschließt, beide Geschosse. Zu ihrer, am Horizont des Mauersockels angelegten Schwelle führt eine Freitreppe. An einer oder an beiden Ecken der Fassaden erheben sich meist Minarete. Bedeutsam in der allgemeinen Geschichte des Fassadenbaues, der ja doch ein Hauptkapitel der gesamten Architekturgeschichte und ein Hauptproblem der Baukunst bildet, ist diese Kairiner Monumentalfassade, weil sie als Fortsetzung der altorientalischen Wandbildung das Gegenstück zu der horizontal gegliederten Renaissancefassade bildet und weil sie die letzte Weisheit unserer modernen Architekten vorwegnimmt. Denn die modernen Fabriksfassaden der Muthesius und Behrens sind nach dem gleichen Prinzip gebaut.

Diese Art von Fassade ist, wie gesagt, die altorientalische Wand. Nicht die altägyptische Tempelmauer war, wie häufig vermutet wird, der Ausgangspunkt für die Kairiner Fassade, sondern die altbabylonische. Dort allein herrschte das Gliederungssystem der konsequenten Rillung, das im Ziegelbau wurzelt. Und dorther auch, aus den Erbländern des babylonisch-assyrischen Stils, dem heutigen Kurdistân, stammt die Kairiner Fassade. Auch sie entstand nicht am Nil. Ihre Entstehung schrittweise zu verfolgen, ist heute freilich noch kaum möglich und bleibt einer künftigen Monographie vorbehalten. Die Nebeneinanderstellung der Fassade der Hasan-Moschee (1356—1362), der ältesten Kairiner Fassade dieser Art, und der freilich

Abb. 193. Ajasolūk bei Ephesus: Moschee Sultan Isa I.

viel späteren Ziegelfassade der Moschee des Scheich Sefi in Ardebîl (voll. unter Schah ᶜAbḅâs 1642 bis 1667, Abb. 195) zeigt wohl am besten, wo das gemeinsame Zentrum dieser Fassaden zu suchen ist. Sie ist in Persien ebenso fremd wie in Kairo, nur bürgerte sie sich hier ein, während sie dort eine Ausnahme blieb. Die Ähnlichkeit beider Fassaden ist überraschend, besonders auch mit Hinblick auf die stark betonten Zellengesimse. In Ardebîl, in der türkischen Provinz Persiens Aserbaidschân, vereinigen sich türkische und persische Bautraditionen,

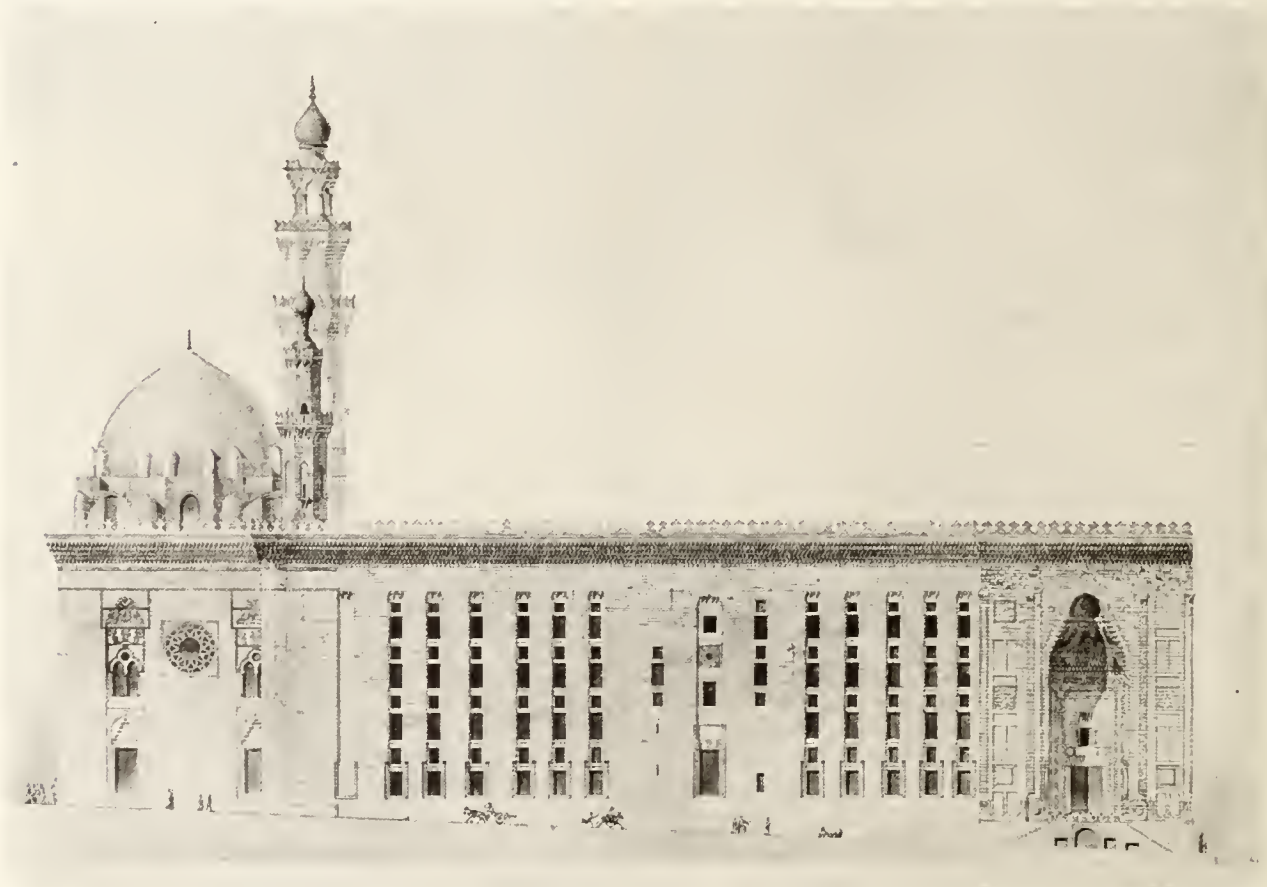


Abb. 194. Kairo. Grab-Moschee-Medrese des Sultan Hasan, Hauptfassade
(nach Herz-Bey).

Abb. 195. Ardebîl, Grab-Moschee des Scheich Sefi
(nach F. Sarre).

wobei die letzteren auf die Fliesendekoration eingeschränkt sind. In Kleinasien steht jedoch eine der Hasan-Moschee gleichaltrige bei Ephesus, die in diesem Zusammenhang wichtig erscheint: die Moschee des Turkomanenfürsten Sultan ᶜÎsâ I. (1348—90) in Ajasolûk bei Ephesus vom Jahre 1375. Als ihr Baumeister zeichnet ᶜAli ibn el Dimischqi. Das Innere ist nach dem Muster der Omejjaden-Moschee in Damaskus gebaut, somit für diese Zeit belanglos, die Mauern jedoch im türkischen Stil jener Zeit, wie er sich in den Provinzen der Atabegs entwickelt hatte und von den Osmanen übernommen wurde. Die Westfassade (Abb. 193) ist mit den Fassaden der Hasan-Moschee eng verwandt. In Nordmesopotamien und dem kurdischen Bergland gibt es endlich viele türkische Sakralbauten mit rein ausgeprägten Nischenfassaden nach Art der kairinischen. Dort sind sie offenbar zu Hause. Die Zellenkranzgesimse sind übrigens schon für die frühen türkischen Grabtürme in Westpersien typisch (Abb. 94, 96, 98, 99). Die Plananlage der Grabmedrese des Sultans Hasan ist einzigartig, weil sie unbeschadet des großen Îwânkreuzes für die vier sunnitischen Lehrgruppen je einen eigenen Gebäudetrakt mit eigenem offenen Hof, Îwân und Zellen in drei Geschossen vorsieht. Die Zellen sind nicht wie in Persien und Kleinasien um den großen Hof gereiht. Eine neue Baugestalt ist jedoch die Hasan-Moschee (wie sie kurz genannt wird) deshalb nicht, sie führt nur in Kairo in eigenartiger Weise einen Typus der Medrese ein, der schon irgendwo vorgebildet war und später in Persien zu ganz ähnlichen Typen führte, sei es zu den gewölbten Eckräumen von Chargird (S. 100) oder zu den offenen Eckhöfen mit Zellen (Medrese Schâh Sultan Husein in Isfahân (S. 106). Nur war in Persien die

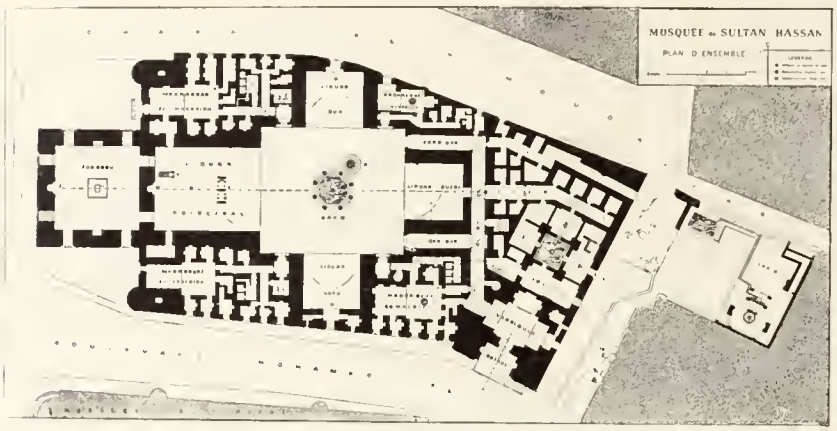


Abb. 196. Kairo, Grundriß der Grab-Moschee-Medrese des Sultan Hasan (nach Herz-Bey).

formale Lösung der gegebenen Gestalt, das heißt der durch die Tradition vorgeschriebenen Raumkomplexe eben persisch, nämlich streng zentralistisch und symmetrisch — ein Baukristall. Dieser formale Zwang war den Türken fremd. Das tritt besonders in Kairo an allen größeren kombinierten Bauanlagen deutlich hervor. Die Hasan-Medrese ist noch eine lobenswerte Ausnahme mit annähernd symmetrischer Anlage. Aber auch sie teilt mit allen übrigen Medresen Kairos die Ungleichheit der Îwâne, deren einer als Sanktuarium stets größer, meist in der Breite des Hofes gebildet wird. Der Ursprung dieser Medresen liegt in östlichen Anlagen von der Art des S. 99 erwähnten Tâsch-Rabât, dessen Grundriß hier wiedergegeben ist (Abb. 200). Hier sind die Zellen in zwei Quartieren gesondert vom „Tempel" genannten (hier des rauhen Klimas wegen überkuppelten) Mittelraum (1) mit seinen im Kreuz angeordneten Îwânen (2) angebaut. Setzt man zwei gleiche Zellenquartiere symmetrisch an die gegenüberliegende Seite, so gewinnt man das Schema der Hasan-Medrese. Die Verbindung der Medrese mit der Grabkuppel des Erbauers und häufig auch seiner Familienangehörigen war in allen turko-islamischen Ländern üblich. Auch die Ornamentik der Hasan-Medrese zeigt neue, in Kairo bisher unbekannte Motive. Die Marmorrelieffriese über der Sockelverkleidung und um den Mihrâb des Grabraumes sind die ersten Ankömmlinge jener spezifisch türkischen, schon in der Uigurenkunst nachweisbaren Ornamentik, die in der osmanischen Kunst zum vollen Durchbruch gelangt (Abb. 197; vgl. Le Coq, Chotscho, Taf. 66 q und Montani Effendi, Ottomanische Baukunst pass.).

Baugeschichte der Medrese und des Grabes des Sultans Hasan 757—764 d. H. = 1356—1362/63: Begründung 747 d. H. (1356). Erbauung drei Jahre ohne Unterbrechung. Vier Türme beabsichtigt. Als drei vollendet waren, stürzte 6. Rabīᶜ II. 762 (13. Februar 1361) der Turm über dem Tor ein und verschüttete viele Menschen. Verzicht auf Wiederaufbau dieses und den Bau des vierten Turmes. (Von den zwei stehenden Türmen stürzte der eine später ebenfalls ein und wurde kürzer wieder aufgebaut.) 33 Tage später starb Hasan durch Mörderhand. Nach seinem Tode Vollendung der Marmorarbeiten und des Grabes. Der Sultan hatte jedoch schon vor seinem Tode die feierliche Eröffnung vorgenommen. 1391 diente die Medrese als Festung während einer Revolte. 1410 kaufte der Sultan Muʾajjed die Bronzetüre und Bronzelüster für seine Moschee, wo sie sich noch jetzt befinden. 1422 wurden die 1391 abgetragenen Stiegen und Plattform des Tores wieder erbaut, eine neue Türe eingesetzt. Die Kuppel stürzte im 17. oder 18. Jahrhundert ein und wurde erneuert. P. della Valle beschreibt in einem Brief von 1616 die alte Kuppel: „Vor allem gefiel mir die Kuppel, die eine Form hat, wie ich sie nie gesehen habe; sie beginnt gerade aufstrebend, verbreitet sich dann, um sich wieder zu verjüngen, genau wie die Form eines Hühnereies". Demnach war die erste Kuppel geformt wie die älteren Kuppeln der Grabbauten in Damaskus, und wie die kleine Holzkuppel über dem Bassin im Hofe der Moschee (Abb. 192).

Weitere Medresenbauten: Medrese und Grab des Emirs Serghetmisch (Serghetmischijje) bei der Tūlūnmoschee, erbaut vom Ramadān 756 bis Dschūmādā I. 757 (September 1355 bis Mai 1356) mit vier Īwānen, hofseitigen Zellen in drei Geschossen und Grabkuppel.

Medrese und Grab des Sultans Malik Aschraf Schaᶜbān, genannt Umm es Sultān, (Mutter des Sultan) oder Chawend Banaka, erbaut von Sultan Schaᶜbān, einem Sohn des Sultans Hasan 770 d. H.

(1368/69) für seine Mutter, die Fürstin Barakah. (Liegt zwischen den Moscheen Altūnbuga und Aqsūnqūr; Grundriß bei Franz Pascha 2. Aufl., S. 140.) Vierhallige Anlage mit zwei Kuppelgräbern zuseiten des Hauptīwāns.

Medresen der zirkassischen Mamlūken (1382—1517): Medrese des Sultan Malik Zāhir Barqūq (Zāhirijje oder Barqūqijje) im Sūq en Nahhāsīn zwischen der Nāssirijje und Kāmilijje, voll. 1. Rabīᶜ I. 788 (2. April 1386); vierhallige Anlage; Hauptīwān durch vier Granitsäulen basilikal erweitert zum Gebetsaal. Kuppeltambur nicht mehr polygonal wie an den benachbarten Gräbern des Qalāwūn und Nāssir, sondern rund. Statt des syrisch-westtürkischen macht sich also mit der neuen Dynastie sofort der osttürkische (turkestanische) Einfluß bemerkbar, unter dem fortan der gesamte Kuppelbau Kairos steht.

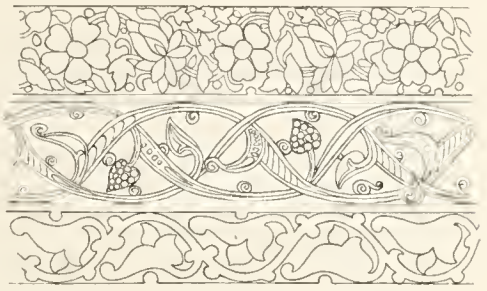


Abb. 197. Kairo, Steinreliefornamente im Grabraum des Sultan Hasan (phot. H. Glück, del. Mikschik).

Medrese des ᶜAbd el Bāsit (Bāsitijje) im Norden Kairos, Shāriᶜa Churunfisch, erbaut 822 bis Dschumādā I. 823 (Mai—Juni 1420) nach dem normalen Plan. Bāsit, der Richter, dann Gouverneur von Kairo und Intendant der Armee war, baute mehrere Medresen in Kairo, Damaskus, Jerusalem, Mekka und Medina (Berchem C. I. A., S. 345). Unter seiner Leitung wurde die Medrese des Sultans Malik Aschrāf Barsbāj (Aschrāfijje) an der großen Oststraße, Ecke des Muski erbaut von Schaᶜban 826 bis 30. Dschumādā I. 827 (Juli 1423 bis 30. April 1424) nach normalem Plan; Hauptīwān breit mit Holzdecke. Im westlichen Īwān ist eine Holzempore von einer Säule gestützt eingebaut, die offenbar als Dikka diente, die von nun an in kleinen Moscheen oder Medresen öfter diesen Platz erhält.

Die Medrese des Sultans Qājt Bāj (intra muros) westlich von der Tūlūn-Moschee, voll. 1. Schaᶜbān 880 (30. November 1475) und des Emir Uzbek, voll. Mūharrem 880 (Mai 1475) am Eingang des Muski sind nach dem abgekürzten Medresenplan völlig eingedeckt mit flachen Decken erbaut.

Der Plan der vierhalligen Medrese setzte sich während der Mamlûkenzeit gegen die Stützenmoschee, die allerdings vereinzelt immer noch gebaut wurde (so die Zitadellenmoschee des Sultans Malik Nâssir Muhammed vom Jahre 718 d. H. = 1318, die Moschee des Emîr el Mâs (Schâriᶜ Hilmije) vom Jahre 730 d. H. = 1329/30, die schönen wiederhergestellten Moscheen el Mâridâni vom Jahre 739—40 d. H. = 1338—1340 und Muᵓajjed vom Jahre 819—822 d. H. = 1416—19, die heute beide als öffentliche Schulen dienen, die Moschee des Emir Aqsunqur vom Jahre 748 d. H. = 1347/48 u. a.) auch als Moschee durch, ähnlich wie in Persien, so daß die Bezeichnungen Medrese und Moschee häufig abwechselnd für dasselbe Gebäude angewendet werden. Eine natürliche Folge davon war die immer mehr zunehmende Deformierung des ursprünglichen Vierhallenplanes zugunsten des Hauptîwâns mit der Qibla und der ihm gegenüberliegenden Halle. Die beiden anderen Hallen schrumpften als funktionslose Glieder zu nischenartigen Rudimenten zusammen. Durch Zusammenrückung der beiden übriggebliebenen Hallen und Überdachung, also Eliminierung des offenen Hofes, entstand endlich während der Bauperiode der zirkassischen Mamlûken (1382—1517) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Kairo ein neuer Moscheetypus, dessen Innenansicht Abbildung 202 gibt. Architektonisch von geringer Bedeutung, wurden diese kleinen Moscheen immer als wahre Schmuckräume der dekorativen Kunst Kairos ausgestattet.

Ein zweiter von den Türken aus Zentralasien nach Persien (Sengbest, S. 81) und bis an die islamischen Mittelmeerländer vermittelter Sakralbautypus ist die chânegâh, kairinisch Chanka (pers. Wort châne = Haus, gâh = Ort), eine Vereinigung von Sûfikloster, Moschee und Grab nebst kleinen Zubauten wie Sebîl und Kuttâb (Brunnen und Schule).

Auch diese Baugattung führte Saladin als Erster in Ägypten ein. Der zweite Bau dieser Gattung ist das heute noch stehende Kloster und Grab des Sultans Malik Musaffar Bejbars in der alten Fātimidenstadt, voll. 709 (1310). Es besteht aus einer medresenartigen Anlage mit hofseitigen Zellen und anstoßendem

Grabraum, ist also einer gewöhnlichen Medresenanlage ganz ähnlich. Der Bau hat das erste Nischentor in Kairo und ist auch sonst als Vorstufe der Hasan-Moschee interessant. Die größten Anlagen dieser Art stehen in der Totenstadt der „Kalifengräber" in der Wüste: das Kloster des Sultans Malik Nāsir Faradsch mit den Gräbern des Barqūq und seiner Familie, erbaut 803—813 d. H. = 1400—1411; das Kloster und Mausoleum des Sultans Malik Aschrāf Barsbāj, voll. 1432; Medrese, Kloster und Mausoleum des Sultans Malik Aschrāf Ināl 855—860 d. H. = 1451—1456); Medrese und Mausoleum des Sultans Malik Aschrāf Qājt Bāj 877—879 (1472—1474). Die Bauten sind in verschiedener Weise wohl auch häufig nach Maßgabe des Platzes zusammengesetzt. Lange Gänge mit den Klosterzellen zu beiden Seiten sind für diese Anlagen typisch.

Mit der zuletzt erwähnten Grabmoschee des Sultans Qâjt Bâj ist der dritte und letzte Baustil der Mamlûkenperiode erreicht, der — abgesehen von dem neuen Moscheeplan — dem vorhandenen Formschatz keine wesentlichen, neuen Elemente zufügt, jedoch größere Zierlichkeit im Aufbau und in den einzelnen Bauformen (Kuppel, Minaret) erreicht. Die kairinische Bauentwicklung erscheint damit abgeschlossen. Die Osmanen (ab 1517) gaben der Stadt mit ihren wenigen Moscheen nach osmanischem Muster kein neues Gepräge, mit Ausnahme von einer, der neuen von Muhammed ᶜAlî erbauten „Alabaster-Moschee" auf der Zitadelle, die mit ihrer großen Kuppel und den türkischen Minareten allerdings das stolzeste Wahrzeichen der türkischen Oberherrschaft über Ägypten war.

Es erübrigt sich uns eine kurze Betrachtung der Mausoleen und Minarete, zweier Bauformen, die dem äußeren Stadtbild von Kairo und seiner nächsten Umgebung Charakter und Stimmung verleihen und in unserem Erinnerungsbild stets die Hauptrolle spielen. Die Totenstadt vor den Mauern und Toren ist ein typisch wiederkehrendes, meist sehr stimmungsvolles Bild orientalischer Städte, besonders in Persien, und Indien. An Geschlossenheit der Anlage haben jedoch die „Kalifengräber" vor Kairo nur in Schâh Sindeh (Abb. 116) ein Gegenstück. Den Städten der Lebenden folgend erstrecken sich die alten Kairiner Friedhöfe an der Ostseite der Stadt von Süden nach Norden. Die ältesten mit den Grabkuppeln der Imâme (Heiligen) und den sogenannten „Mamlûkengräbern" liegen südlich von der Zitadelle. Dort findet man auch die im Museum bewahrten zahlreichen Grabstelen mit kûfischen Inschriften aus den ersten Jahrhunderten der Flucht. Als die Stadt unter den Fâtimiden weiter nach Norden rückte, folgten die Gräber nach in die Gegend der heutigen „Kalifengräber". Die ältesten Grabkuppeln der Imâme Laith und Schâfiᶜî (des Begründers der schâfiᶜitischen Lehre), des Sidi ᶜUqbah (eines Begleiters des Propheten), der Sitti Nafîsa, Sitti Ruqajja und Schadscharet ed Dûr (vgl. S. 145) sind alle gründlich restauriert, doch enthalten mehrere von ihnen Reste alter wertvoller Stuckdekorationen. Auch die Mausoleen aus der Zeit der bahritischen Mamlûken sind bis auf zwei verschwunden (vgl. C. I. A. 329). Die heute stehenden Mausoleen geben uns also nur ein Baubild aus der zweiten Mamlûkenperiode und gleichen sich einander sehr. Einige davon sind Doppelgräber, zwei durch einen gewölbten Îwân verbundene Grabkuppeln, an die sich ursprünglich kleine Höfe mit einigen Zellen für Sûfis anschlossen. Die Herkunft dieser Mausoleumsform aus Turkestan wurde schon erwähnt.

Über die ältesten Minarete Kairos wurde Seite 44 und Seite 56 gesprochen und der Südturm der Hâkim-Moschee (Abb. 76, um 1000) als Stammvater der Kairiner Minarete bezeichnet. Seine Viereck-Achteckform, meist von einem zylindrischen Geschoß (das vielleicht auch er schon aufgesetzt hatte) gekrönt, bleibt. Die weitere Entwicklung beschränkt sich auf die Maßverhältnisse, die größerer Schlankheit und Eleganz zustreben, die Feldergliederung durch Nischen und die Zellengesimse. Dabei fällt es auf, daß die für die fâtimidische Bauepoche charakteristischen Giebelnischen mit Strahlenrippen an den Minareten nicht von den späteren rechteckigen Zellengesimsnischen verdrängt werden. Mit ihren zierlichen Doppelsäulen

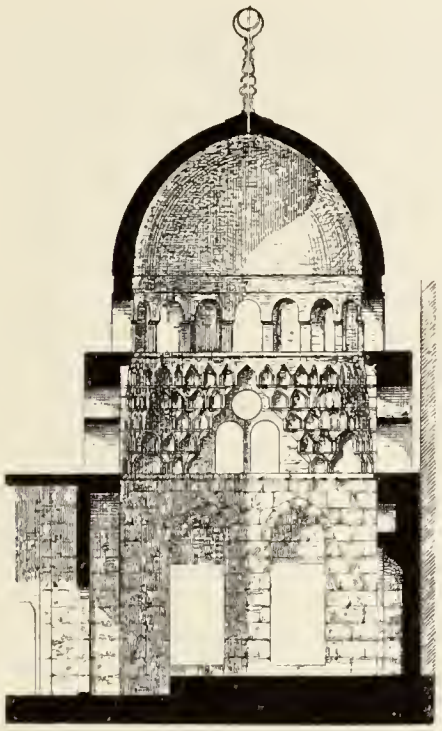


Abb. 198. Kairo, Mausoleum des Scheich Ruʿej, Schnitt
(nach Franz Pascha).

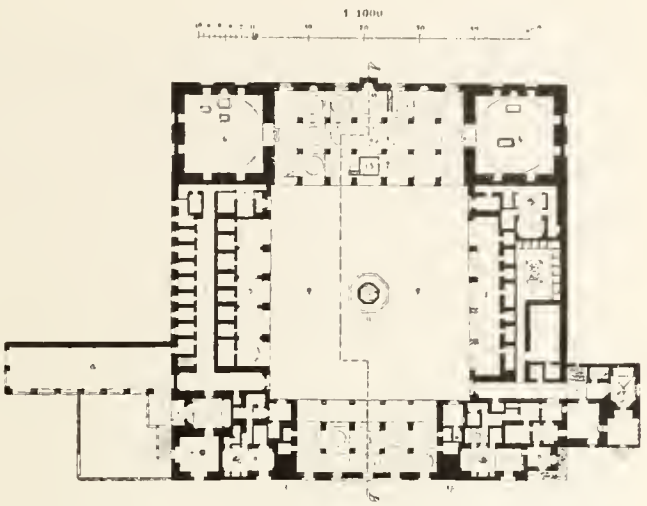


Abb. 199. Kairo, Grabmoschee des Barqūq, Grundriß
(nach Franz Pascha).

als Träger sind sie neben den Stalaktitenkranzgesimsen der beharrlichste Bestandteil der dekorativen Bekleidung der Kairiner Türme, die zweifellos zu den glanzvollsten Leistungen der Baukunst aller Zeiten gehören.

Die Baupläne der Kairiner Sakralbauten lassen uns jene strenge Symmetrie und konsequente Kristallisiertheit der Raumanordnung vermissen, die wir an den persischen stets bewundern können. Dieser Ausfall kann nicht nur auf Rechnung des Platzmangels gesetzt werden, der sich in der City von Kairo, der alten Fâtimidenstadt, ähnlich wie in Babylon mit der Zeit fühlbar machte, sondern er war die Folge eines anders orientierten Baugeistes, dem der Wille zu jener symmetrischen Klarheit fehlte, die die persischen Bauanlagen vor allen anderen auszeichnet. Die übernommenen Baugestalten der Stützenmoschee und Medrese erlitten in Kairo im Laufe einer mehrhundertjährigen Bauentwicklung verschiedene Deformierungen und die kombinierten Bauanlagen der Mâristâns und Chânegâhs wurden mehr nach zufälligen Gegebenheiten agglomeriert als nach vorgefaßten Gesetzen komponiert. Die formale Strenge mußte praktischen Forderungen weichen. So verkümmerten die Îwâne der Medresen, die in Persien ohne Rücksicht auf ihre Verwendung stets gleich groß gebildet wurden, zugunsten des Qiblaîwâns, der sie als Gebetsraum an Breite und Tiefe weit übertraf. Selbst die großzügig angelegte Hasanmoschee (Abb. 196) läßt die symmetrische Detaildurchführung vermissen.

Eine prinzipiell wichtigere Rolle spielt die kairinische Architektur im Verband der gesamtislamischen durch die eigenartige Entwicklung der Fassaden.

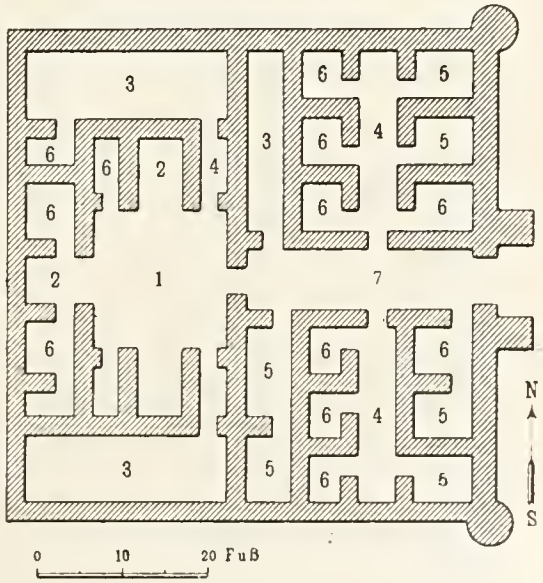


Abb. 200. Täsch Rabāt nördlich von Kaschgar (Hochasien)
(nach „Globus“ 1904).

Abb. 201. Kairo, Grabmoschee des Qājt Bāj
(nach Prisse d'Avennes).

Abb. 202. Kairo, Medrese des Sultan el Gūrī v. J. 1503
Gedeckter Hof und Qiblaīwān
(Typus der deformierten Medrese).

Zwar steht auch diese im Zeichen eines verschiedenartigen Wollens, also des Wirkens verschiedener Traditionen, das sich besonders im Gegensatz der einheitlich straffen Fassaden zu den mehrfach abgesetzten, spielerisch variierenden Minareten zeigt. Welcher Geist in den letzteren fortwirkte, läßt sich klipp und klar nicht sagen. Zwischen den schwerfällig viereckigen Minareten Syriens und der ursprünglich von Syrien beeinflußten islamischen Westländer (Spanien, Marokko, Algerien, Tunis) einerseits und den schlanken aber formstrengen Rundminareten Persiens anderseits nehmen sie eine Mittelstellung ein, und erscheinen wie Kinder einer Ehe beider Turmformen, der westlichen und der östlichen. Jedenfalls stellen sie eine örtlich-kairinische Entwicklung vor und wirken von Ägypten aus auch auf Syrien und Arabien, deren ältere Türme häufig elegante kairinische Spitzen bekamen (Damaskus, Medîna u. a. m.). Über die Ableitung der Fassaden wurde oben gesprochen (S. 147). Eine besonders wichtige Neuerung innerhalb des islamischen Kunstkreises ist ihre Durchbrechung mit Fenstern, die in Persien nie vorgenommen wurde. Hier läge die Konstatierung byzantinischen Einflusses durch syrische Vermittlung nahe. Zunächst bürgerte sich in der Qalâwûnperiode eine Fenstergruppierung ein, die ganz unorientalisch ist (Abb. 187). Denn der Orient kennt nur die einfache Reihung, nicht die Gruppierung. Erst mit dem Fassadensystem der Hasanmoschee setzt sich der Orient durch und zwar in einer Weise, die an altägyptische Tempelfassaden anklingt, ohne, wie gesagt, von ihnen beeinflußt zu sein (vgl. Hdbch. der Kw., L. Curtius, Die antike Kunst S. 17). Der strenge geschlossene Eindruck der Rillenfassaden wird indessen wieder entspannt durch die räumliche Absetzung der verschiedenen Hauptgebäudeteile voneinander, in der sich die agglomerierende Grundrißanordnung äußerlich verkörpert. Dieses individuelle Sonderleben der einzelnen Gebäudekomplexe zeigt besonders gut das Bild der Grabmoschee des Qâjt Bâj (Abb. 201), wo Grabkuppel, Moschee und Minaret äußerlich drei selbständige Bauwesen sind, deren unorganische Zusammenfügung fast an den berüchtigten „altdeutschen" Villenstil des 19. Jahrhunderts erinnert. Auch die im Obergeschoß häufig eingebauten Eckloggien, die als luftige Schulräume allerdings zweckentsprechend waren, muten uns ganz im Geiste jenes Stiles an. Dieser Vergleich soll indessen die Blüten kairinischer Baukunst nicht herabsetzen, nur auf seine innewohnenden Schwächen hinweisen. Sie haben etwas Konglomeratartiges wie alle wurzellosen, volksfremden

Abb. 203. Kairo, Die Totenstadt, genannt „Kalifengräber".

Kunsterzeugnisse kosmopolitischer Länder und Zeiten, sie wirken mehr artistisch als gewachsen. Doch gerade so gehören sie zu den charakteristischsten historischen Denkmälern der im Islam vollzogenen Kulturmischung.

Literatur: Zu dem S. 58 f. gegebenen Literaturverzeichnis ist noch hinzuzufügen: S. Lane Poole, The art of the Saracens in Egypt. (London 1886); Max Herz-Bey, La mosquee du Sultan Hassan au Caire (Foliotafelwerk Cairo 1899); ders. Catalogue du Musée Nationale; Julius Franz Pascha, Die Baukunst des Islam (in Durms Hdbch. d. Architektur II, 36); ders., Die Grabmoschee des Sultans Kait Bai (Heft 3 der Baukunst, hg. von Borrmann und Graul); ders., Kairo (Seemanns Berühmte Kunststätten); R. Phené Spiers Architecture East and West.

X.
Die islamische Baukunst in Indien.

Für die Kunstgeschichte ist neben China Indien das Land der Zukunft. Die Versuche einiger englischer Forscher, das unübersehbare Chaos der indischen Baudenkmäler historisch und entwicklungsgeschichtlich zu ordnen und in Stilperioden einzuteilen, sind nur als Anfänge einzuschätzen, als erste Anläufe zur Eroberung einer Festung der Kultur und des Geistes, an deren Einnahme noch jahrzehntelang wird gearbeitet werden müssen. Noch ist Indien heute für den Laien das „Wunderland", eine Bezeichnung, die das geistige Verhältnis der Allgemeinheit zu den indischen Kulturerscheinungen deutlich kennzeichnet. Dem überquellenden Formenreichtum, der sich an den indischen Baudenkmälern türmt, pflegt der Europäer fassungslos gegenüberzustehen und glaubt sich vor dem Eingeständnis seiner eigenen Unzulänglichkeit mit der Ausflucht retten zu können, er habe es mit willkürlichen und schrankenlosen Ausgeburten tropisch erregter Phantasie zu tun. Nur langjähriges Studium und Sichversenken in die indische Geisteswelt vermag uns zur Erkenntnis der sinnvollen Gesetzmäßigkeit emporzuführen, die in diesem scheinbaren Chaos in Wahrheit herrscht.

Es ist das große Verdienst des englischen Forschers E. B. Havell, in seinen drei Werken „The ideals of Indian art", „Indian sculpture and painting" und „Indian architecture" mit der Umwertung der bisher herrschenden vielfach auf Vorurteilen fußenden Wertungen indischer Kunst begonnen zu haben. Er tat dies ebenso energisch und temperamentvoll wie Strzygowski sich für die richtige Erkenntnis der Zusammensetzung und Quellen der christlichen und frühislamischen Mittelmeerkunst eingesetzt hat. Geht auch Havell, der zu seinen Resultaten häufig mehr auf intuitive Art als auf streng exaktem Wege gelangt, in seinen Folgerungen manchmal zu weit, so bleiben doch die Anregungen die er der indischen Kunstforschung für die nächsten Jahrzehnte gegeben hat, unschätzbar. Übrigens ist gleichzeitig

Berthold Laufer für ein Teilgebiet der indischen Kunst, die Malerei, auf exaktem Quellenweg zu den gleichen Resultaten gelangt (Dokumente der indischen Kunst). Der Ausgangspunkt für eine richtige Erkenntnis der indischen Kunst und ihre Wertung ist die religiöse Weltanschauung der Inder und die alten, in den Sanskrittexten niedergelegten formalen Vorschriften für die drei Gebiete der bildenden Kunst. Aus der religiösen Weltanschauung wurde das gesamte Pandämonium der indischen Kunst geboren, ihre Ideen durchstrahlen und beherrschen sie bis in das ornamentale Detail. Die in den Silpa Sastras niedergelegten Bauvorschriften und im tibetischen Tandschur erhaltenen, zum Teil als göttliche Offenbarung überlieferten Vorschriften für die Malerei und Plastik bildeten anderseits eine formale Gesetzessammlung und feste Tradition, die eine stete Aufwärtsentwicklung innerhalb gewisser vorgeschriebener Grenzen sicherte und einer formalen Disziplinlosigkeit vorbeugte. So war die indische Kunst mit zwei Wurzeln, formal und geistig (inhaltlich), im eigenen Boden verankert und am wenigsten auf fremde Einflüsse angewiesen. Diese kamen denn auch nur als ungebetene Eindringlinge mit fremden Eroberern. Wenn nun die europäischen Forscher gerade die paar fremden, aus dem Westen importierten Motive der indischen Plastik und Malerei mit Vorliebe zum Ausgangspunkt ihrer Forschung machten und mit dem Verschwinden der fremden formalen Einflüsse den Verfall beginnen ließen, so dokumentierten sie damit nur neuerdings den engherzigen Standpunkt einer noch eurozentrischen Forschung.

Abb. 204. Alt-Dehli, Fassade der Moschee des Quttub eddin (phot. Diez).

Auch in der islamischen Kunstforschung wurde die Stellung Indiens und sein Verhältnis zu den übrigen Ländern des Islam bisher stark verkannt. Man hob den persischen Einfluß hervor, den Indien seit Beginn der islamischen Herrschaft im 13. Jahrhundert erfuhr, ohne zu bedenken, daß dieser bestenfalls eine rückkehrende Welle jenes Kulturabflusses war, der Jahrhunderte zuvor mit dem Buddhismus aus Indien nach Norden und Westen strömte. Man traute dem an Schöpferkraft in der Kultur- und Kunstgeschichte einzig dastehenden Volk der Inder die indoislamische Kunst nicht aus eigenem zu und glaubte dafür persische, ja sogar europäische Künstler zu Hilfe rufen zu müssen. Als ob Griechenland auf etruskische oder das Italien der Renaissance auf deutsche Künstler angewiesen gewesen wären! Die künftige Forschung wird daher erst zu untersuchen haben, wieviel die frühislamische Kunst in Persien, ᶜIrâq und den Mittelmeerländern der indisch-buddhistischen Anregung verdankt, um dann zu richtigen Schlüssen über den islamischen Einfluß in Indien zu gelangen.

Abb. 205. Alt-Dehlī, Kuppel der Moschee des Quttub eddīn
(nach E. B. Havell).

Auf literarischem Gebiet wurden die starken indischen Elemente besonders in der arabischen Literatur in Baghdâd zur Zeit der Kalifen längst nachgewiesen (vgl. Sachau, Alberunis India 1, Vorrede). Einflüsse künstlerischer Art hat bisher nur Général de Beylié festgelegt (L'Architecture Hindoue en Extrême Orient, Paris 1907). Er hat allerdings nichts Geringeres als die indische Herkunft des Balkons und der Muscharabijen (der Holzgitterfenster) nachgewiesen, also der wichtigsten Bestandteile der Hausfassaden in Baghdâd und den arabischen Städten der Mittelmeerländer und in den türkischen Städten. Diese Erzeugnisse der Holzarchitektur sind in den holzreichen Himalajaländern entstanden und wurden von dort vornehmlich durch die Türken nach dem Westen gebracht. Nach Baghdâd dürften sie durch den starken Verkehr mit Indien unter Manssûr und Hârûn schon früher gelangt sein. Ihre Ausbreitung aber in den Städten des östlichen Mittelmeeres erfolgte nach Beyliés Beobachtungen doch erst im 12. Jahrhundert, also mit der Expansion der Türken. Der bodenständigen persischen Hausarchitektur blieben diese Importartikel ganz fremd! Die Türken waren demnach auch die Vermittler und Träger der islamischen Holzschnitzerei, der ja die oben angeführten Erzeugnisse angehören und die auch nur im holzreichen Nordindien entstehen konnte. Mit der Holzschnitzerei muß aber auch indische Ornamentik nach den islamischen Westländern gelangt sein. Darüber, sowie über die Frage der Beeinflussung islamischer Bautypen aus dem indobuddhistischen Kunstkreis werde ich mich in meinen „Churâsânischen Baudenkmälern" verbreiten.

Abb. 206. Alt-Dehlī, Moschee und Minaret des Quttub eddīn.

Fragen wir nunmehr nach der Einwirkung des Islam, der als ein dem älteren buddhistischen entgegengesetzter Strom von West nach Ost seinen Weg nach Indien fand, so finden wir zunächst nur die Propagierung des Spitzbogens als deutliches Merkmal. Gerade der Spitzbogen aber war eines der ältesten Geschenke und schlechthin das wichtigste bedeutungsvollste des östlichen Islam an den westlichen. Gerade der Spitzbogen herrschte in der frühesten buddhistischen Kunst Indiens (vgl. A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandâra I, Fig. 34, 45, u. a.), kam von dort nach dem zentralen Hochasien und von da

Agra, Tâdsch Mahâl

nach dem ᶜIrâq und Ägypten. Ein Baumeister aus Ferghâna soll ihn in Kairo zum erstenmal am Nilmesser verwendet haben. Die symbolische Bedeutung, die er in Indien wie alle Bauformen jedenfalls hatte (wahrscheinlich als erste primitive Nachbildung des Bodhibaumblattes), wurde in islamischem Sinn umgedeutet. Denn nur als Träger einer symbolischen Bedeutung (die freilich nirgends quellenmäßig bescheinigt scheint), kann er im Islam schließlich seine vorherrschende Stellung erlangt haben, für die ihn freilich auch seine struktive Überlegenheit vorausbestimmte.

Abb. 207. Fathpur-Sîkri bei Agra, Das große Tor zur Dschamiᶜ Masdschid
(nach E. B. Havell)

Wenn die islamischen Bauherren in Indien die Vorblendung von Spitzbogenarkaden vor die im übrigen aus Spolien von Dschainatempeln aufgebauten Harâmhallen der ersten indischen Moscheen in Dehlî und Adschmîr verlangten, so ist dies ein deutlicher Beweis für die inhaltliche Bedeutung, die der Spitzbogen indessen im Islam gewonnen hatte. Man legte ihm dadurch geradezu eine repräsentative Bedeutung bei und drückte durch ihn den adoptierten heidnischen Tempeln den islamischen Stempel auf.

Die indischen Bauhandwerker fügten sich diesen Bauvorschriften, bauten jedoch die Bögen nach ihrer heimischen Tradition mittels überkragender horizontaler Steinschichten. Erst später im 15. Jahrhundert mußten sie sich zur Sprengung weiterer Bogen einer äußeren Ringschicht bedienen. Mit Recht hebt Havell hervor, was die indischen Bauleute aus dieser persischen Anregung zu machen verstanden, indem er ihre grandiosen Torbauten wie den Eingang zur Dschamiᶜ Masdschid in Fathpur-Sîkrî (Abb. 207) oder zum Tâdsch Mahâl (Taf. IV) mit persischen Moscheetoren vergleicht (vgl. Abb. 131 ff.). Zweifellos erscheinen letztere plump und einförmig gegenüber den fein proportionierten und trotz ihrer großen Dimensionen dem Ganzen angepaßten indischen. Diese Überlegenheit der Hindus im Bauen gegenüber den westlichen islamischen Ländern erklärt sich aus der Überlegenheit der gesamten indischen Kultur, die auf eine zweitausendjährige kontinuierliche Entwicklung zurückblickte, als der Islam erwachte, dessen Herrscher da und dort sprunghaft städtische Kulturen aus dem Boden stampften, die mit ihnen wieder verschwinden mußten. Für die staunende Bewunderung der indischen Baukunst seitens der mohammedanischen Eroberer zeugen am besten die Urteile eines welterfahrenen Herrschers wie Mahmûd von Ghasna oder eines Gelehrten wie Alberuni aus Chwarism (geb. 973), der Verfasser der ersten indischen Erd- und Gesellschaftskunde in arabischer Sprache. Nach dem persischen Schriftsteller Ferischta pries Mahmûd nach der Eroberung von Muttra (409 H = 1018/19) in einem Brief an den Gouverneur von Ghasna die Pracht der Bauten und der Stadt und bewunderte ihre Festigkeit. Er hob hervor, daß sie nur unter Aufwand vieler Millionen von Denaren und in einem

Abb. 208. Dschampanir, Das Innere der Hauptkuppel
(nach E. B. Havell)

Abb. 209. Fathpur-Sīkri, Dschamiᶜ Masdschid, Maqsūra
(nach E. B. Havell)

Zeitraum von mindestens zweihundert Jahren gebaut worden sein konnten (ed. Brigg I, 59; Dow, Gesch. v. Hindostan I, 86). Und Alberuni sagt bei Beschreibung der großen gemauerten Bassins, die an allen heiligen Plätzen für die Reinigungswaschungen angelegt wurden: „Darin haben sie einen sehr hohen Grad von Kunst erreicht, so daß unser Volk (die Muslims), wenn sie diese sehen, sich darüber wundern und unfähig sind, sie zu beschreiben, noch viel weniger irgend etwas Ähnliches zu bauen". (Alberunis India, ed. Sachau II, 144.)

Bezeichnend für das Festhalten der Inder an ihren heimischen Bauformen und an ihrer Technik ist die Entwicklung der Kuppel in der indoislamischen Baukunst. Nicht die sasanidische Trompenkuppel (vgl. S. 80) fand hier Eingang, sondern es waren im Gegenteil die indischen Prinzipien des Kuppelbaues, die von den Türken nach Persien übertragen wurden und dort die persische Kuppel aus der Monumentalarchitektur verdrängten. Denn alle die türkischen Überleitungen aus dem Viereck in das Rund mittels Mauerkonsolen (Abb. 155 u. 198), wechselnd aus- und einspringender Dreiecksflächen oder durch verkleidende Zellengesimse, haben mit der altpersischen Trompenkuppel nicht das geringste gemein, sondern ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist die altindische Raumeindeckung in Holz (Abb. 89), deren direkte Übernahme in Stein Plafonds indischer Tempel in Kaschmir noch bezeugen (Fig. 57 in Foucher, L'art Gréco-Bouddhique du Gandara) und die daraus entstandene, auf acht oder mehr durch Tragbalken verbundenen Pfeilern ruhende Steinkuppel aus horizontalen Schichten oder einem Monolith (Abb. 205). Neben dieser Konstruktionsart gab es in Indien eine zweite: Man errichtete auf achteckiger Basis Steinrippen, die das struktive Rahmenwerk der Kuppel bildeten und füllte die Zwischenräume mit Mauerwerk (Abb. 208). Auch diese zweite Wölbetechnik wurde unter der Türkenherrschaft nach Persien übertragen. Der Gum bed-i-Sebs in Kirmân (Abb. 115),

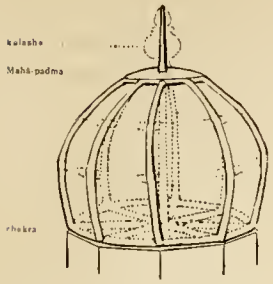


Abb. 210. Konstruktion einer Rippenkuppel (nach E. B. Havell).

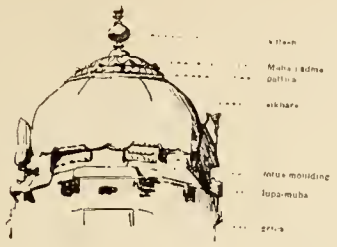


Abb. 211. Kuppel des großen Tempels in Tandschore (11. Jahrhundert) (nach E. B. Havell).

Abb. 212. Kuppel eines der kleinen Tempel in Tschandi Sewa (tausend Tempel, um 1100) in Prambānam auf Java. Beispiel für das indische Fünfkuppelsystem (nach E. B. Havell).

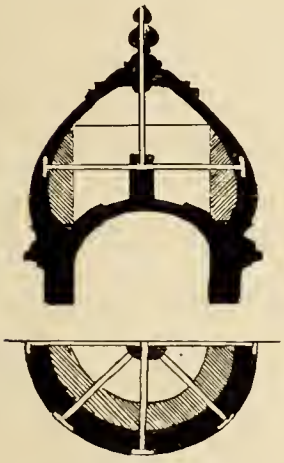


Abb. 213. Die Lotuskuppel aus dauerndem Material (nach E. B. Havell).

die Kuppel des Gûr-i-Mîr in Samarqand (Abb. 276 in Saladin Manuel) u. a. sind nach dieser natürlich für die Ziegeltechnik adaptierten Methode gebaut. Auch diese Rippenkuppel ist aus dem Holzstil hervorgegangen, sie hat ihren Ursprung in den ältesten Bambusrohr-Kuppeln (Abb. 210). Daß die Kuppeln später, nachdem der Bambusstil überwunden war, aus Holzrippen erbaut wurden, können wir indirekt mit Gewißheit aus der Plafondausstattung der Felsentempel mit steinernem Rippenwerk schließen; ganz besonders aber weist die größte und wahrscheinlich älteste dieser Höhlentempel in Kârlî darauf hin, wo mächtige Holzrippen als pietätvolle Erinnerung an die früheren Holzgewölbehallen eingezogen sind und sich bis heute erhalten haben (Fergusson I. Abb. 70). Die halbrunde Apsis dieser basilikalen Höhle ist ja eine Halbkuppel.

Der Ursprung der Kuppel liegt also in Indien ganz wo anders als in Persien oder richtiger in Mesopotamien. Dort entstand die Kuppel wie das Gewölbe überhaupt aus Not an anderem Material in streng struktiver Weise als Decke der Behausung (vgl. S. 78 ff.). In Indien entstand sie nicht aus äußerer Notwendigkeit — daraus entsteht (wo Holz vorhanden ist) ein flaches oder ein Walmdach — sondern aus innerer Notwendigkeit als religiöser Ausdruck, als göttliches Symbol. Der Ursprung ist der gleiche wie bei den Bögen und anderen Baugliedern, sowie bei der Ornamentik der indischen Kunst, er liegt in der religiösen Weltanschauung. Die indische Kuppel bekam daher ebenso wie der fälschlich benannte „Hufeisenbogen" die Form des Lotusblattes, und beide symbolisierten dem Inder die aus den Fluten des Ganges sich erhebende Sonne, der der Inder heute noch sein allmorgendliches Sprengopfer darbringt. Es ist die von den Europäern ebenfalls nach sehr oberflächlichen Gesichtspunkten benannte Zwiebel- oder Tatarenkuppel, die mit den Türken ihren Weg nach Persien und ihrer mehr in sich ruhenden Statik wegen starke Verbreitung fand (Abb. 115, 127, 133, 135). Aus der Lotuskuppel entstand durch Ausbiegung des unteren Randes die Glockenkuppel, die in Indien besonders für kleine Pavillonkuppeln verwendet wurde (Taf. IV). Die Glockenform gibt die Lotusknospe wieder und spielt eine Hauptrolle auch als Kapitell der indischen Säule. Das im ʿIrâq plötzlich auftauchende frühislamische Glockenkapitell dürfte sich davon ableiten lassen. Abb. 211 gibt die Zeichnung einer indischen Kuppel des

Abb. 214. Mausoleum des Darjā Chān bei Ahmedabad (ca. 1453).

Abb. 215. Dholkā, Moschee des Alif Chān, Schnitt durch einen Kuppelraum des Haram (Arch. Survey of India) (M. d. 15. Jhh.).

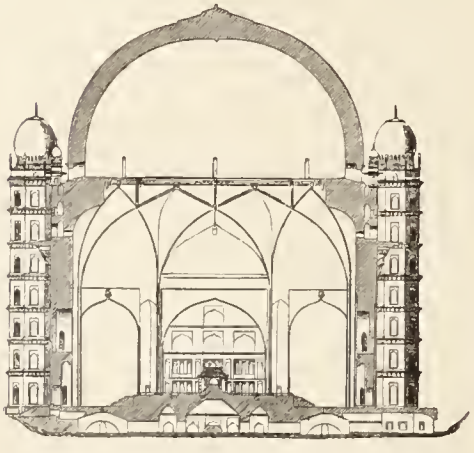


Abb. 217. Bischādūr, Grab des Mahmūd, Schnitt (nach Fergusson History).

11. Jahrhunderts mit der Bezeichnung ihrer Teile nach den Silpa-sâstras, den Vorschriften der klassisch indischen Bauordnung. Besonders wichtig ist daran das Mahâpadma, die große achtblättrige Lotusblüte, die meist auch über die Kuppeln der islamischen Bauten gebreitet wurde und das Kumbha oder Kalascha, der symbolische Wassertopf als Spitze. Auch diese Kuppelspitzen und zwar zuweilen bekrönt mit dem Rad (!), dem Symbol des Buddhismus im besonderen und des Universums für alle Inder, wurden häufig in Persien verwendet. Dagegen blieb die ebenfalls symbolische, aus einer Lotusblüte bestehende Kuppelkappe (Mahâpadma, Abb. 211) auf die islamischen Kuppeln Indiens beschränkt.

Die zeitliche Reihenfolge der Kuppelformen war in Persien und Indien gleich: Zuerst herrschte die Werkform als natürliches Ergebnis der Wölbetechnik (Beispiel für Indien, Abb. 205); dann die Flachkuppel, die durch äußere Verkleidung der Werkform entstand (Abb. 109, Taf. III, Abb. 214 ff.); endlich die Lotus- oder Zwiebelkuppel, die in Persien in tîmûridischer Zeit, in Indien an islamischen Bauten erst unter den Mongolenkaisern auftritt (Taf. IV). Alle diese Kuppelformen sind in Persien früher nachweisbar als in Indien. Die erste ist auch zweifellos in Iran und zwar schon in sasanidischer Zeit entstanden. Die zweite Form dürfte ostpersischen Ursprungs sein, weil sie zuerst an ostpersischen Mausoleen (Merv, Sarachs, Tûs) vorkommt und dann an den persisch beeinflußten indischen Mausoleen eine eigene Entwicklung findet. Die dritte Form ist dagegen sicher indischen Ursprunges, da sie in Indien schon im 11. Jahrhundert vorhanden ist (vgl. Abb. 211, 212), während ihr frühestes Auftreten in Persien die vereinzelte Quba-i-Sebs des 12. oder 13. Jahrhunderts markiert (vgl. S. 85). Daß sie in tîmûridischer Zeit häufig wird, erklärt sich leicht durch die indischen Beziehungen Tîmûrs.

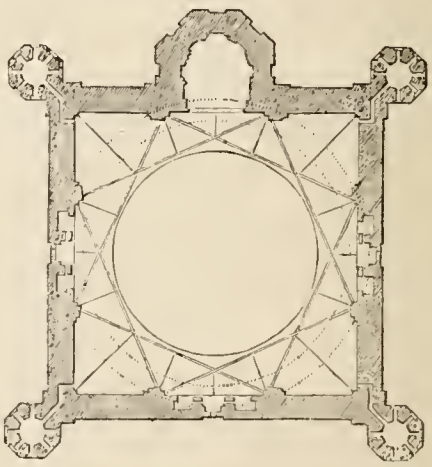


Abb. 216. Bischāpūr, Grab des Mahmūd, 17. Jahrhundert, Grundriß (nach Fergusson History).

Die Konstruktionsentwicklung der Kuppelbasis in indoislami-

Abb. 218. Agra, Tādsch Mahāl, Marmorgitter

Abb. 219. Agra, Festung, Diwān-i-Chās Private Audienzhalle Schāh Dschehāns v. J. 1637

schen Kuppelbauten kann man an den Abbildungen 214—217 leicht ablesen. Die beiden Kuppeln von Ahmedâbâd und Dholka haben Zwischenzonen, wie sie sich in Ostpersien schon im 10.—11. Jahrhundert finden (Sengbest S. 81). Wenn also auch die Idee dieser Kuppelübergänge in Nordindien wurzelt, so wurde sie jedenfalls in Persien zuerst in dieser Form ausgebildet und von da nach Indien übertragen. Auf diesem Gebiet war Persien voraus und gab die ursprünglich indische Anregung mit reichen Zinsen zurück. Das Mausoleum des Mahmûd ʿÂdîl Schâh (1626—1656), der berühmte Gol Gumbas in Bischâpûr, der mit 41 m im Geviert und 38 m Kuppeldurchmesser das Pantheon an Raum übertrifft, ist zwar ein imponierender und genialer Bau, aber das Prinzip der hier allerdings besonders geschickt durchgeführten Mauerfaltung wurde in Persien schon in tîmûridischer Zeit in der Medrese von Chargird von 1444/45 angewendet und kann daher nach dem bisher bekanntgewordenen Material noch nicht als indische Erfindung angesprochen werden, wie Havell es tut. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß sie das Produkt einer indopersischen Verbindung ist.

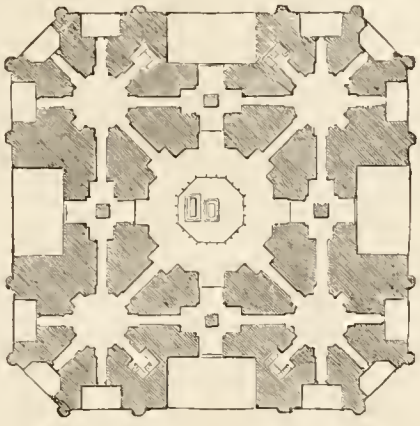


Abb. 220. Agra, Tādsch Mahāl, Grundriß (nach Fergusson).

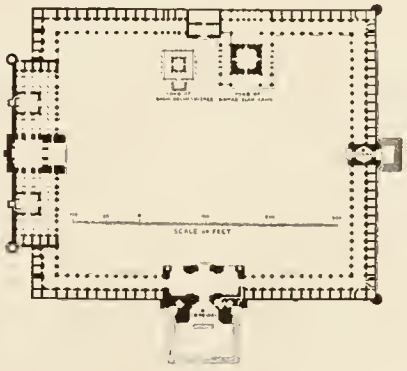


Abb. 221. Fathpur Sīkri, Große Moschee, Grundriß.

Das islamische Indien wurde, abgesehen von den vorübergehenden frühen arabischen Eroberungen, stets von Turkfürsten beherrscht, teils von den Dynastien der von Norden her eingedrungenen Eroberer, deren erster, Mahmûd von Ghasna (998—1030) war, teils von Sklavendynastien, deren Begründer sich als Gouverneure von Provinzen selbständig zu machen verstanden und neues Land unterwarfen. Die Unterscheidung von Pathanenfürsten oder -Dynastien, wie man die Turkdynastien vor Bâbar zu nennen pflegt und von Moguls oder Mongolenfürsten ist demnach eine rein konventionelle und zum Teil falsche, da Bâbar, der 1526 die Herrschaft der Moguldynastie in Indien begründete, kein Mongole, sondern ein Tîmûride, also einem Turkstamm entwachsen war. Da sich jedoch die Bezeichnungen Pathanenstil und Mogulstil eingebürgert haben, halten wir daran fest.

Im übrigen leistet die von A. Cunningham, einem der ältesten Forscher und Kenner der indischen Kunst, aufgestellte Stiltabelle der indoislamischen Baukunst für eine rasche Orientierung noch immer die besten Dienste (Arch. Survey of India, Reports III, IV):

1. Der indopathanische oder ghōridische Stil (benannt nach der Dynastie der ghōridischen Sklaven 1206—1287) mit Spitz-, Kiel- und Vielpaßbögen aus vorkragenden Horizontalschichten, also in der altindischen Wölbetechnik und hohen Frontmauern an den Moscheen mit reicher Ornamentik (Moscheen des Qutb eddīn in Dehli und Adschmir, Torweg der Dschāmiᶜ Masdschid in Badaon, Grab des Sultan Altamisch in Dehli, Abb. 204, 228).
2. Der Stil der Chaldschiden, der zweiten Dynastie (1290—1320) oder gezierte Pathanenstil mit Kielhufeisenbögen aus radialen Schichten und reicher Ornamentik (Torweg des ᶜAlā eddīn in Dehli).
3. Der tughlaqidische (nach der dritten Pathanendynastie 1320—1412 benannte) Stil mit geböschten, sehr dicken Mauern und gekielten Hufeisenbögen. Kuppeln auf niederen Tamburs, Rahmungen mit weißem Marmor (Grab des Tughlaq Schāh in Tughlaqābād, Abb. 226); Ziegelbauten mit emaillierten Einlagen (Grab des Rukn ed dauleh in Multān); später nur noch dicke Mauern ohne Bogen und Einlagen, jedoch mit Stucküberzug, der wahrscheinlich ornamentiert und bemalt war (Tschirki und Kalān Masdschid in Dehli, Dschāmiᶜ Masdschid und Grab des Fīrūs in Fīrūsābād).
4. Der afghanische Stil (benannt nach den Sajjiden und afghanischen Dynastien der Lōdī und Sūr 1414—1554) mit wieder senkrechten Mauern, vorwiegend achtseitigen Grabbauten mit Arkaden (Grab des Schēr Schāh Abb. 224 u. a.); farbiger Stuckdekor, auch glasierte Bänder (Grab des Bahlōl Lōdī bei Tschirāq-Dehlī, Dschāmiᶜ Masdschid in Chairpur, Sikandars Oktogon in Alt-Chairpur, die achtseitigen Gräber in Mubārekpur-Kotila und Chairpur). Später wurde dem Stuckdekor wieder farbige Steinverkleidung vorgezogen (große Moschee von Indrapat, gen. Kila Kona, Dschemali Masdschid beim Quttub Minār, Mothki Masdschid in Alt-Dehli, Gräber des Schir Schāh und Husein Chanin Sahsarām (Abb. 224), ferner Dehli derwāze und Lāl derwāze, zwei Tore des neuen Dehli).
5. Der Pathanenstil in Bengalen, ein selbständiger Provinzstil; plumpe Ziegelbauten zum Teil mit kleinlicher Fayence-Ornamentik geziert (Moscheen und Mausoleen in Hezret Pandua von 1368 und Gaur, der alten Hauptstadt); eine besondere Eigenart sind die gekurvten Dächer, die im späteren Mogulstil wieder eingeführt wurden.
6. Der Pathanenstil der Scharqiden in Dschaunpur (1394—1500), ein Provinzstil, ähnlich dem Ghōriden- und Chaldschidenstil mit besonders hohen Toren (Atāla Masdschid des Ibrāhīm Scharqī und Dschāmiᶜ Masdschid des Husein Scharqī in Dschaunpur u. a.)
7. Der frühe Mogulstil umfaßt die Bauten unter Akbar und Dschehāngīr 1556—1628. Die Paläste Akbars in Fathpur Sīkri und Dschehāngīrs in der Festung von Agra zeigen neuerlichen Einfluß des Hindustils auf die Profanarchitektur, während in der Sakralarchitektur mit dem 1572 vollendeten Grabmal des Humājūn der persische Stil durchbricht. Er weicht im Grabmal Akbars (1613) wieder dem indischen (Viharatypus), obsiegt aber im Grabmal Dschehāngīrs bei Lahore, wenigstens in der Fayencedekoration (zirka 1630). Roter Sandstein ist das bevorzugte Material. Außer den genannten Bauten ist die von Akbar 1569—1602 erbaute Stadt Fathpur Sīkri bei Agra mit ihren Prachtbauten Hauptzeugin dieses Stils.
8. Der späte Mogulstil blüht unter Schāh Dschehān (1628—1659) und versiegt unter Aurangzib (1659—1707). Kuppeln auf cylindrischen Tamburs, Vielpaßbögen und Verkleidung der Wände mit intarsiertem Marmor, größte Verfeinerung der Konturen, und Dekoration charakterisieren seine Denkmäler, die außer dem Tādsch Mahāl auf der Festung von Agra mit der Moti Masdschid und im Palastbezirk von Dehli vereinigt sind (Abb. 219).

   Nicht berücksichtigt sind in dieser Tabelle die Baudenkmäler der Provinz Gūdscherat mit der Hauptstadt Ahmedābād und am Plateau von Dekkan, wo in Kūlbarga und Bischapur die Baukunst eigene Blüten zeitigte (Große Moscheen in Kulbarga und Bischapur, Grab des Ibrāhīm und des Muhammed ᶜĀdil Schāh in Bischapur).

Der islamische Monumentalbau setzte in Indien erst im 13. Jahrhundert unter den Ghôriden ein, da erst diese Dynastie eine dauernde Herrschaft in Nordindien begründete. Von älteren islamischen Bauten wurde bis heute nichts gefunden. Die von Schriftstellern erwähnten Moscheen, die von den arabischen Eroberern und Feldherren der ᶜAbbâsiden errichtet wurden, waren wohl keine Monumentalbauten und sind daher spurlos verschwunden.

Abb. 222. Dehli, Große Freitagsmoschee.

Nur solide Stein- oder Backsteinbauten können dem wechselnd feuchten und trockenheißen Klima Indiens Jahrhunderte lang Widerstand leisten. Die beiden großen ältesten Moscheen aus dem 13. Jahrhundert in Dehli und Adschmir zeigen, daß die islamische Baukunst hier wie in anderen alten Kulturländern damit einsetzte, ältere Kultbauten für ihre Zwecke zu plündern oder umzubauen. Die Dschainatempel mit ihren Stützenhallen eigneten sich zum raschen Umbau vorzüglich. Als islamische Kulissen wurden den zum Harâm bestimmten Pfeilerhallen hohe Mauern mit Spitzbogentoren vorgeblendet, deren Dekoration mit Schrift- und Ornamentbändern in Steinrelief die eigentlichen Schaustücke dieser Moscheen bilden. Als Bauhandwerker fungierten Hindus, nur die Pläne, Zeichnungen und Schriftfriese wurden von Mullahs und persischen Kalligraphen entworfen. Auch das Quttub Minâr (Abb. 206), übrigens eines der schönsten und stolzesten Baudenkmäler der Erde, ist ein Produkt dieses indoiranischen oder indotürkischen Stiles. Die Zackung und Bündelung seines Mantels ist dem gleichen Geist entsprungen wie die Umkleidungen der turkoiranischen Grabtürme (S. 95). Die glatte, straffe Emporführung seiner Mauern ohne dem indischen Beiwerk wurzelt offenbar im Auftrag des islamischen Bestellers, Ajbek Qutb eddîn und seiner Ratgeber, dem sich die einheimischen Bauhandwerker anpaßten. Die Ornamentik ist indotürkisch, ein zusammengesetzter Ornamentstil, der einer monographischen Untersuchung harrt.

Erst nachdem das Spolienmaterial, das sowohl die Stützen als das Gebälk geliefert hatte, ausgegangen war, entstanden originelle Moscheeanlagen mit neuen Baugedanken. Die Stützenmoschee blieb zwar bestehen, doch wurden die gleichmäßigen Pfeilerfolgen von einem oder mehreren Kuppelsälen, deren Wölbungen auf acht Pfeilern in zwei Geschossen ruhten, unterbrochen. Diese Pfeilerkuppeln sind eine rein indische Konstruktion. Mit Vorliebe überdeckte man die Stützenquadrate mit kleinen Einzelgewölben und schuf so eine vielschiffige Pfeilerhalle aus Einzeljochen, die sich nur vor dem Mihrâb in einem großen Kuppelsaal weitete (Moscheen in Kulbarga und Bischapur). Zusammenfassend gilt für die indischen Moscheen, daß sie nach sehr verschiedenartigen Grundrissen gebaut sind und in den verschiedenen Provinzen und Städten eine eigenartige Entwicklung durchgemacht haben. Von jungen Moscheen des 16.—17. Jahrhunderts sind besonders die drei großen Freitags-

Abb. 223. Bischapur, Grab des Mahmūd
(nach E. B. Havell).

moscheen in Bischapur, Fathpur Sîkri und Dehli zu nennen, deren jede eine individuelle Form besitzt.

Die Moschee von Bischapur, dem wichtigsten islamischen Bauzentrum am Plateau von Dekkan (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts), besteht aus einer Pfeilerhalle mit kleinen Kuppeln über jedem Stützenquadrat und einem großen Kuppelsaal im Zentrum, dessen Kuppel nach dem Abb. 216 dargestellten Schema, hier jedoch auf zwölf Pfeilern ruhend, gebildet ist. Die von Akbar gebaute Riesenmoschee in Fathpur Sikri ist zwar offenbar nach dem Muster der großen arabischen Moscheen angelegt (Abb. 221) (eine Inschrift nennt sie eine Wiederholung des „Heiligen Platzes"), jedoch ganz vom indischen Formengeist erfüllt. Ihr „Hohes Tor" (Buland derwāze Abb. 207) ist nach dem Vorbild der persischen Īwāntore erbaut, aber ein Vergleich mit diesen (Abb. 131 ff.) überzeugt uns von der Überlegenheit des indischen Baugeistes und läßt deutlich erkennen, wie die importierte Baugestalt mit indischer Form erfüllt wird. Die Vermutung Havells über die Entstehung des Baues trifft wohl das Richtige: „Wahrscheinlich zeichnete einer von Akbars persischen Malern eine flüchtige Skizze von einer der berühmten Moscheen in Isfahān oder Baghdād und der Kaiser zeigte sie seinen indischen Baumeistern und sagte: ‚Bauet mir eine Moschee wie diese.' Das Resultat war ein völlig origineller indischer Bau, so originell wie eine Kathedrale geworden wäre, die Akbar als Christ, nach dem Muster von Canterbury oder Notre Dame in Paris zu bauen befohlen hätte." Schāh Dschehān schuf in der großen Moschee zu Dehli (Abb. 222) ein würdiges Gegenstück. Sie imponiert durch die stolze Anlage auf einer Riesenterrasse, ihren großen Hof, die edlen Verhältnisse ihrer Formen, die kostbare und saubere Marmorverkleidung, allein sie läßt uns kalt. Nicht zum wenigsten wegen ihrer auf eklektischem Wege gewonnenen Tadellosigkeit.

Ähnlich wie die Entwicklung des Moscheebaues war auch die des Grabbaues verschiedenen Einflüssen unterworfen, im wesentlichen aber ein Produkt der Auseinandersetzung zwischen persisch-islamischen und indischen Bautraditionen. Die einfachen vierseitigen „Pathanengräber" mit vier Toren im Achsenkreuz sind offenbar nichts anderes als die indische Nachahmung des einfachen persischen Kuppelgrabes. Diesem Bautypus setzte Indien seinen einheimischen Pfeilerpavillon, der vom vierpfeilerigen bis zur Pfeilerhalle mit Kuppel auf einem inneren Pfeilerachteck variierte, entgegen. So entstanden aus dem indischen Gartenpavillon die vier- und achtseitigen Grabkuppeln mit Spitzbogenarkaden, deren hervorragendstes das Grab des Schêr Schâh in Sahsarâm ist (Mitte des 16. Jahrhunderts, Abb. 224). Mit Ausnahme des vom Islam als Stempel aufgedrückten Spitzbogens ist an diesem und den verwandten Bauten alles indisch. Gegen das einfachschwere, vierseitige, persische Kuppelgrab setzte sich also ein heiterer, reicher, indischer Schmuckbau als Fürstengrab durch. Freilich zog auch der zierlich-luftige Gartenpavillon zu diesem Zweck ein würdigeres, oft schwer wirkendes Gewand an, doch er behielt seine einladende Geste gegenüber der Außenwelt bei. Inmitten spiegelnder Wasserfluten oder prächtiger Gärten gelegen, gleichen diese Bauten mehr paradiesischen Wohnungen als Totenhäusern.

Diese rein indoislamische Entwicklung ging unter den ersten Mogulkaisern neben den importierten persischen Bauideen ihren Weg weiter. Letztere wurden durch die Vorliebe einzelner Kaiser für das Persische der heimischen Kunst aufgedrängt. Aus der Selbstbiographie

Abb. 224. Sahsarām, Mausoleum des Scher Schāh.

Bâbars, des Begründers der Moguldynastie, könnte man zwar schließen, Indien habe die persische Anregung sehr nötig gehabt. Bâbar hebt den Mangel an unterirdischen Wasserleitungen und an monumentalen Bauten hervor und beschreibt die Anlage eines Gartens. Im Bau von Wasserleitungen waren die Perser den Indern naturgemäß überlegen, denn seit den ältesten Zeiten war die Agrikultur Irans davon abhängig und die Perser darin Meister. Das gleiche gilt von den Gartenanlagen, eine natürliche Frucht der seit alters geübten künstlichen Bewässerung. Schon die Gärten der Sasaniden waren berühmt. Aber auch den Indern war die Gartenkunst durchaus nicht fremd, wenn auch ihre Vorliebe und Verehrung für die Natur und alles in ihr Lebende nicht nur auf den künstlichen Garten angewiesen war, wie in der Steinwüste Irans. Jedenfalls blühte die Gartenkunst in Indien unter den Mogulkaisern und Havell bezeichnet wohl mit Recht den Kunstgarten als den wichtigsten Beitrag der Mogulkaiser zur indischen Kunst. Mit dem persischen Garten kam auch der persische Gartenpavillon nach Indien und wurde dort ebenso zum Mausoleum ausgebaut wie vorher der indische. Das Grabmal des Kaisers Humâjûn bei Dehli (vollendet 1572) und der Tâdsch Mahâl (1630—48) bei Agra, sind die bedeutendsten Denkmäler dieser Art. Der äußere Hauptunterschied in der Anlage zwischen dem Tâdsch Mahâl und persischen Gartenpavillons, wie dem heute noch stehenden Hescht bihischt (Acht Paradiese) in Isfahân, besteht in der Abschließung des Kuppelraumes durch Verblendung der vier großen Eingangstore. Hescht bihischt ist ein offener Gartenpavillon, der mit seinem nach vier Seiten durch hohe Spitzbogentore offenen Kuppelraum das Zentrum und die Krönung des architektonisch ge-

Abb. 225. Sikandra bei Agra, Mausoleum des Kaisers Akbār
(phot. Diez).

gliederten Gartens bildet, eine späte persische Abart des antiken Qadrivium. Ein Vergleich der Grundrisse (Abb. 220 und 248) aber zeigt, wie sehr trotz aller äußeren Verwandtschaft im indischen Bau doch gleich das wesentlich Indische durchgreift, nämlich die Masse statt des Raumes. Prüft man die Anlage und Formen des Tâdsch Mahâl, so bleibt eigentlich nichts Persisches übrig als die Fassadengliederung, die freilich für die äußere Erscheinung ausschlaggebend ist. Der Terrassenunterbau, die vier Ecktürme, die fünffache Setzung der Kuppel, der innere Ausbau, die Maßverhältnisse, endlich die Verkleidung mit mosaizierten Marmorplatten in Pietraduratechnik, das alles ist indisch. Es ist wiederum Havells Verdienst, den wesentlich indischen Charakter dieses Meisterwerkes indoislamischer Baukunst als erster in meisterhafter Weise analysiert zu haben (Indian Architecture, Chapt. II). Der unter Bâbar und Humâjûn nach Indien gedrungene persische Einfluß war schon unter Akbar (1556—1605) von der indischen Kunst völlig verdaut worden. Herrscht er im Grab des Humâjûn noch vor, so war er zwei Menschenalter später am Tâdsch Mahâl schon fast ganz im indischen Geist, den er bereichert hatte, aufgegangen (Taf. IV).

Sehr treffend weist Havell auf die individuelle, der Persönlichkeit der Begrabenen angepaßte Note einzelner Mogulgräber hin. Akbar, der große Freidenker, Staatsmann und Jünger indischer Weisheit, bekam ein nach Art der vielstöckigen indischen Klöster, der Versammlungshallen der Philosophen gebautes Grab, errichtet nach dem gleichen Plan, wie seine Audienzhalle in Fathpur Sīkri, der von ihm gebauten Residenz, wo er die Weisen aller Religionen, des Islam, des Hindutums, des Juden- und Christentums um sich zu versammeln pflegte und an ihren Diskussionen teilnahm. Das Grab des Iʿtimād-ud-dauleh (Schatzmeister des Reiches) bei Agra, das die Kaiserin Nûr Mahâl, die Gattin Dschehāngīrs, ihrem Vater errichtete (1622—28), verkörpere den verfeinerten Geschmack des Höflings. Der Tādsch Mahāl aber, das Grabmal der 1629 gestorbenen Lieblingsfrau Schāh Dschehāns, der Mumtaz-i-Mahāl (d. h. Auserwählte des Palastes) sei die Apotheose indischer Weiblichkeit. Diese Deutung ist durchaus nicht so willkürlich, wie man zu glauben geneigt ist. Zweifellos war diese Idee für die Konzeption des Baues maßgebend. Auch die Beobachtung,

Abb. 226. Tughlaqābād bei Dehli, Grab des Tughlaq Schāh.

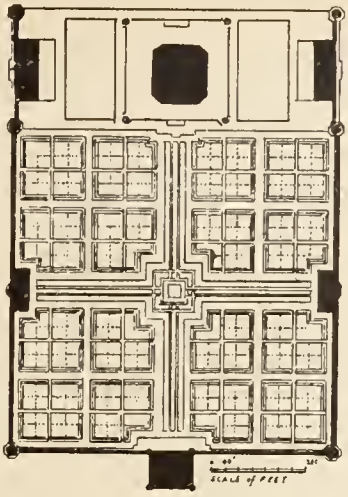


Abb. 227. Agra, Gartenplan des Tādsch Mahāl.

daß der Bau mehr ein Werk der Plastik als der Architektur und auch darin echt indisch sei, ist überzeugend. Im übrigen erklärt sich seine klassische Abgeklärtheit und Vollendung als das Resultat gemeinsamer Arbeit vieler Meister, die sich hier in die Hände gearbeitet haben. Als das Werk eines einzelnen wäre es, wie alle Meisterwerke der Architektur, undenkbar. Daraus erklärt sich auch die völlig eigenartige Prägung des Bauwerkes, das nur einen Vorläufer, das Grab des Humājūn, und keinen Nachkommen hat.

Wir wissen aus gleichzeitigen Berichten, daß Schāh Dschehān die berühmtesten Baumeister und Handwerk-Spezialisten aus Indien, Zentral- und Westasien berief, um über den Entwurf des Baues zu beraten und ihn in gemeinsamer Arbeit auszuführen. Maurermeister aus Dehli, Qandahār und Multān, ein Experte für Kuppelkonstruktion, Ismāʿīl Chān Rūmī (vielleicht aus Konstantinopel), zwei Spezialisten für die Kuppelspitze aus Lahore und Samarqand, Kalligraphen zur Ausführung der eingelegten Inschriften aus Schirās, Baghdād und Syrien, Mosaizisten aus Kanaudsch (Indien), Blumenschnitzer aus Buchārā, ein Gartenarchitekt aus Kaschmir u. a. waren zum gemeinsamen Werk versammelt. Der allen vorgesetzte Meister war ein Ustād ʿĪsā, nach den einen aus Schīrās, nach anderen aus Agra gebürtig. Das gemeinsame Arbeiten von Leuten aus aller Herren Länder war ja, wie schon öfters erwähnt wurde, eine alte islamische, ja ganz allgemein orientalische Gewohnheit (Leiturgie). Die Folge davon war immer die Mischung von Formen und Techniken verschiedener Länder und Völker. Wesentlich für die Wertung dieses Grabmals ist die Gesamtanlage, in die es gesetzt ist (Abb. 227). Das Mausoleum bildet das Ziel der Mittelachse eines großen Gartenrechtecks, dessen Rückseite von den Fluten der Dschumna bespült wird. Der Kuppelbau spiegelt sich daher mit seinen beiden Flügelbauten, einer Moschee und einer Versammlungshalle im breiten Fluß. Den Eingang zum Garten bildet ein prächtiges Torgebäude, das mit seinen flankierenden Bauten, Versammlungs- und Gasträumen für Pilger, einen Vorhof bildet. Durchschreitet man den Torbau, so nimmt der am Ende der Hauptallee von einer 1,20 m hohen Marmorterrasse aufsteigende, im magischen Licht seiner weiten Marmorhülle selbstleuchtende und im Wasser des Kanals sich spiegelnde Grabdom den Blick gefangen. Eine Querallee mit Pavillons an den Enden kreuzt die Hauptallee in der Mitte, markiert durch eine Plattform mit Springbrunnen. Alle Nebengebäude sind aus rotem Sandstein errichtet, und bilden einen wohltuenden und notwendigen Kontrast zur blendend weißen Marmorhülle des Hauptbaues. Der Grabraum ist durch eine Zwischenkuppel eingedeckt und wirkt nicht durch räumliche Qualitäten. Seine Zierde bildet eines jener geschnitzten Marmorgitter, die man sonst vornehmlich in Bischapūr und Ahmedābād findet und die eine besondere Blüte indischer Handwerkskunst verkörpern (Abb. 218).

Kann der Tādsch Mahāl als das architektonisch verkörperte Frauenideal angesprochen werden, so neigt man dazu, ihm mit dem Grabe Mahmūds (1636—1660) in Bischapur (Abb. 223), dessen Kuppelkonstruktion wir oben erwähnt haben, eine Verkörperung des Mannes gegenüber zu stellen! Herrscht dort weibliche Grazie und Anmut, so regiert hier männliche Vierschrötigkeit und Kraft. Dort wirkte das persische Nischensystem an der Modellierung des Äußeren, hier baute persische Raumkunst das Innere aus. Der innere Riesenraum bestimmte auch die äußere Erscheinung des Baues, dessen Schwere die vielnischigen, pagodenartigen Ecktürme mit ihren federnden Kuppeln, das kühn ausladende Gesimse mit der luftigen Galerie, die Zinnen und Türmchen entgegenwirken und beleben. Der alte Typus des indoislamischen vierseitigen Pathanengrabes ist hier ins Riesenhafte gesteigert, aber indischer Baugeist hat es verstanden, die Plumpheit dieser Riesen zu zivilisieren. Die Machtidee ist kaum in einem zweiten Fürstengrab überzeugender verkörpert.

Von allen Kulturländern, die der Islam eroberte, war Indien das kulturell stärkste, eigenartigste, geschlossenste. Daher ist die Auseinandersetzung, die hier zwischen der islamischen und indischen Kultur stattfand, und ihre Resultate besonders interessant und bedeutsam. In der Baukunst prallten hier zwei Richtungen aufeinander, die diametral entgegengesetzt waren, die persische und die indische. Flächen- und Raumarchitektur die eine, flächenlose Massenarchitektur die andere. Die persische klar, formal geschlossen, streng rhythmisiert, die indische unklar, verwirrend, ohne Ruhepunkte mit Detail überladen, plastisch aufgelöst. Die persische Baukunst ist als Erbin der altbabylonischen reine Ziegelbaukunst. Aber nicht einmal der Backstein, sondern der sonnengetrocknete Lehmziegel war ihr gewöhnliches Material; der Backstein kam erst in zweiter Linie, nur für besonders ausgezeichnete Bauten zur Verwendung. So war es im alten Babylonien, so im islamischen Persien. Die Lehmbauten sind naturgemäß verschwunden, die Backsteinbauten, soweit sie nicht abgetragen wurden, erhalten. Aber die durch das Material bedingten Formen der Lehmziegelarchitektur leben in Persien weiter und wurden auch von den Backsteinbauten übernommen. Sie bedingten den Charakter der persischen Architektur: Die dicken Mauern, die großen geschlossenen Flächen, die Nischen als Gliederungsmittel, die Verkleidung der Wände mit Stuck und Fliesen. Lehmziegelbauten wären in Indien unmöglich gewesen, wegen der Winterregenzeit. Dort war man seit jeher auf Holz und Rohr, Backstein und Haustein angewiesen. Diese Materialien verwendete man, wie sie der Boden am besten lieferte; es gab Provinzen des Holzbaus in Nordindien, des Rohr- und Ziegelbaues in den Ländern des Indus und Ganges und des Steinbaues. Die Materialformen des Holzbaues, von dem monumentale Denkmäler nicht mehr vorhanden sind, wurden in erster Linie vom Steinbau, in bestimmter Auswahl auch vom Ziegelbau übernommen. Von letzterem vor allem in den Bündeltürmen, die wie in Kleinasien und Armenien als Minarete auf die Moscheetore gesetzt wurden. An den indischen Ziegelfassaden bildete sich die Ziegelrelief- und Terracottareliefteehnik aus, die vom persisch-islamischen Backsteinbau übernommen wurde und gerade in iranischen Denkmälern erhalten ist. (Über diese Fragen ausführlich in meinen Churâsânischen Baudenkmälern.) Von ganz besonderer Bedeutung aber wurden für die Entwicklung der indischen Baukunst die massiven Bauten oder richtiger Bauskulpturen, nämlich die aus dem stehenden Fels herausgehauenen dravidischen Tempel des 7.—8. Jahrhunderts (Mâmallapuram, Kailâs, Elûrâ), die nicht Werke der Baukunst, sondern der Skulptur sind. Für sie gab es keine tektonischen Gesetze, zumindest nicht solche wie für gefügte Bauten, und wenn man auch die aus tektonischen Notwendigkeiten entstandenen geläufigen Gestalten der Freibaukunst beibehielt, um eben einen Bau vorzutäuschen, so konnte man doch dem Drang nach äußerer Überladung mit Detailformen beliebig die Zügel schießen lassen. Schwierigkeiten der Statik gab es hier nicht und die Nischen, Bögen, Decken usw. fügten sich leicht der Formung und Ausgestaltung im Sinne der Symbolik. So entstand der indische sakrale Massenbau, dessen Äußeres einen wahren Kosmos der Symbolik bedeutet. Und auch dieses Ergebnis wurde vom Freibau übernommen, der ja als Tempel in erster Linie Denkmal war und keine großen Räume zur Aufnahme des Volkes brauchte.

Der Ausgleich zwischen Persien und Indien in islamischer Zeit vollzog sich ganz folgerichtig. Indien empfing von Persien den Raumbau, Persien von Indien den Denkmalbau, der sich fortan in den erhöhten Kuppeln äußerte. Die persische Baukunst gewann dadurch an monumentaler Wirkung. Die indische Formensymbolik prallte am puritanischen Geist des islamischen Monotheismus glatt ab, nur der Spitzbogen scheint durch indische Vorbilder angeregt, im Islam geradezu symbolische Bedeutung gehabt zu haben. Es ist daher leicht ver-

ständlich, daß der indische Massenbau, dessen Plumpheit durch die überwuchernde Dekoration verdeckt war und aufgelöst schien, nach seiner Entkleidung in islamischer Zeit plump und schwer erschien. Erst allmählich streckten sich die indo-islamischen Bauten und wurden schlank und elegant. Dann brach sich auch gegen die geschlossenen Ansichten der persischen Bauten wieder der indische Baugeist Bahn, der solche nicht kannte, vielmehr den Beschauer durch stetige Brechung der Flächen um den Bau herumführte. Die Ecken des kubischen Baukörpers wurden abgeschrägt (Tor der großen Moschee in Fathpur Sîkri, Tâdsch Mahâl) und diese vielfältigeren Bauformen dringen im 17. Jahrhundert nach Persien, wo sich besonders in Churâsân der indische Einfluß deutlich zeigt. Wie sehr die islamische Baukunst in Indien eigene Wege ging, beweist auch die Entwicklung der Dekoration. Auf den indischen Ursprung der Ziegelreliefdekoration in Indien wurde oben hingewiesen. Sie verband sich mit der Terrakottadekoration, die dem Stuck an Dauerhaftigkeit weit überlegen, ebenso haltbar wie Backstein, für das indische Klima besonders geeignet war. Auch sie wurde nach Persien übernommen, ebenso wie die Dekoration mit reliefierten Ziegeln aus besonders feiner Masse. Während die altmesopotamische Glasurtechnik in islamischer Zeit neubelebt sich über Persien verbreitete, lieferte Indien die aus dem Backsteinbau hervorgegangenen Dekorationsarten. Von der in Indien ganz besonders hochentwickelten Steinrelieftechnik zeugen unter den islamischen Denkmälern vor allem die Moscheen von Alt-Dehli und Adschmir (Abb. 204, 228). Die persische Wandverkleidung mit Fayenceplatten und Fayencemosaik blieb in Indien im Grunde fremd, denn die in einzelnen Städten oder Provinzen, wie in Multân, Gwalior und Bengalen vorkommenden Einlagen glasierter Ziegel dürften kaum auf persischen Einfluß zurückzuführen sein. Nur in Lahore war die Glasurtechnik im 16.—18. Jahrhundert üblich (Festung, Grabmal des Humâjûn u. a.), doch auch sie unterscheidet sich mit ihren vorwiegend stumpfen Farben technisch von der persischen. Fürstliche Monumentalbauten konnten der Verkleidung entbehren, da sie vorwiegend aus roten Sandsteinquadern gebaut wurden. Diese Sandsteinwände wurden meist mit Marmormosaik verziert. Der Drang zur höchsten Prachtentfaltung führte endlich zu den Marmorbauten der späteren Mogulzeit mit ihren intarsierten Wänden. Ob diese Pietradura-Technik aus Italien importiert wurde oder heimischen Ursprungs ist, ist noch nicht festgestellt.

Abb. 228. Alt-Dehli, Grab des Sultan Altamsch (phot. Diez).

Das volle Verständnis des Islamischen in der indischen Architektur setzt eine geklärte Übersicht über die indische Gesamtentwicklung voraus, die für die Frühzeit heute noch kaum zu erlangen ist. Hier müssen wir uns darauf beschränken, auf den Materialreichtum und die Fülle von indischen Völkern hinzuweisen, um die große Mannigfaltigkeit, die sich in der indischen Baukunst offenbart, zu verstehen. Die langsam aus den Materialien Holz,

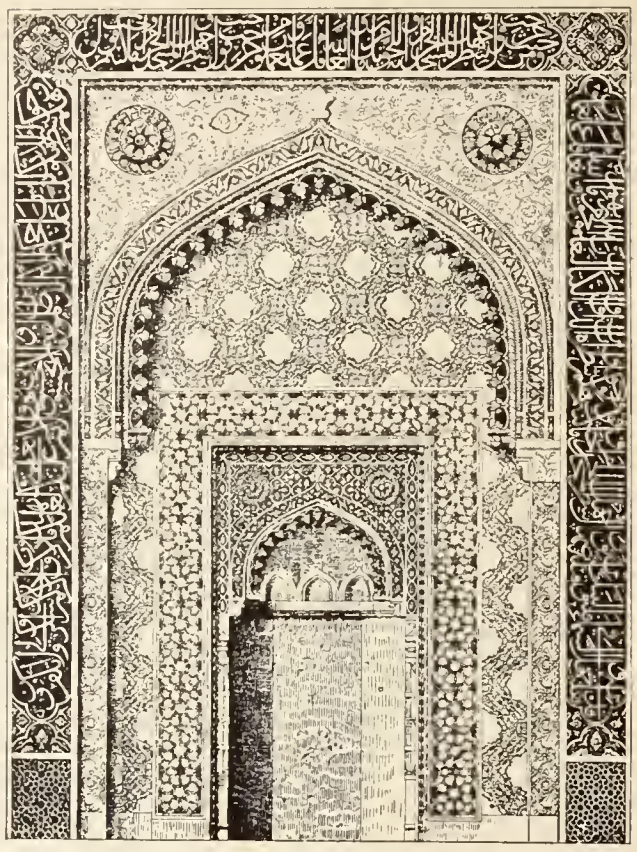


Abb. 229. Fathpur Sîkri, Mihrāb in der Großen Moschee, kombinierte Dekoration mit Steinmosaik, Fliesen und Malerei (nach E. W. Smith).

Ziegel und Stein entstandenen Formen vermischten sich hier ebenso wie sich die provinziellen Sonderentwicklungen des Südens und Nordens kreuzten. Dieser Fülle gegenüber bietet Iran scheinbar das Bild der Armut, weil dort nur ein Material, der Ziegel, und nur eine religiöse Weltanschauung herrschte. Daher war denn auch die Funktion des aus Persien kommenden Islam in der indischen Architektur vorwiegend eine reinigende. Die Fassaden werden glatt, die Konturen einfach, da die Symbole fallen. Der offiziell gewordene Spitzbogen ersetzt die anderen Bogenformen, die in frühislamischer Zeit nach dem Westen gewandert sind. An Stelle des plastischen indischen Stils, der ähnlich unserem Barock nur mit Licht und Schatten arbeitet und die Fläche negiert, bringt der Islam den persischen linearen und Flächenstil zur Geltung. Der indische Baukörper läßt keine in sich geschlossenen Ansichten entstehen, er stuft sich ab, schrägt ab und führt den Beschauer rings herum; der persische kennt nur selbständige, in sich geschlossene Flächen und Ansichten. Beide Ideale verbinden sich in der indo-islamischen Architektur häufig und diese Verbindung zeitigt die besten Werke der indoislamischen Architektur, wie den Tâdsch Mahâl und das Riesentor zur Moschee von Fathpur Sîkri. Diese indoislamische Architektur wirkt in sefewidischer Zeit wieder auf Persien ein, wie es außer den von uns erwähnten Mausoleen in Qadam gâh und Chôdscha Rabî (S. 90) besonders auch das hohe Moscheetor in Turbet-i-Scheich Dschâm an der Herâter Karawanenstraße und die Grabkuppel in Mahûn bei Kirmân (vgl. Sykes Ten thousand Miles) zeigen.

Literatur: Die Aufnahme der indischen Baudenkmäler aller Art besorgt die Archaeological Survey of India und gibt ihre Aufnahmen und Studien in Jahrbüchern heraus: Archaeological Survey of India, Reports (begr. von Cunningham) ab 1871, 8°. Archaeological Survey of Western India, ab 1876, 4°. Annual Reports of the A. S., India 1902—1907. Vgl. ferner Journal of the As. Soc. of Bengal und Asiatic Researches. Handbücher: Fergusson, History of Indian and Eastern Architecture, 2. Aufl. 1900, 2 Bde.; Gustave Le Bon, Les Monuments de l'Inde 1893; Vincent A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon 1911; E. B. Havell, Indian Architecture, London 1913. Über Spezialliteratur vgl. die Nachweise dieser Handbücher.

XI.
Die islamische Profanarchitektur.

Die bisher betrachteten Sakralbauten der islamischen Länder sind durchwegs Bautypen, die nur auf dem Boden alter, stark differenzierter Kulturen entstehen konnten. Jahrtausendlange Entwicklungen von Baugestalten sind ihre Voraussetzung. Die Betrachtung des Hausbaues

Abb. 230. Haus an der georgischen Heeresstraße (Kaukasus).

gibt uns Einblicke in das Werden dieser Monumentalbaugestalten. Denn während jene als fertige Typen ohne Rücksicht auf Bodenständigkeit über alle kulturellen ‚Voraussetzungen hinweg allein durch den Willen der Machthaber überall hingesetzt werden konnten, vollzog sich die Entwicklung des Hausbaues im allgemeinen bodenständig und gleichen Schrittes mit der wachsenden Kultur des Landes. Daher kommt es, daß wir im Orient, wo heute noch alle Kulturgrade von der primitivsten bis zur höchsten Stufe nebeneinander existieren, auch noch alle Hausformen von der Höhle und dem Zelt, den beiden Urwohnformen des seßhaften Ackerbauers und des umherziehenden Viehzüchters bis zu den differenziertesten Wohnhäusern und Palästen erhalten haben. Das Bild des Wachsens der Zivilisation und Kultur in vier Jahrtausenden liegt hier für den, der es sehen kann, frei über die Länder ausgebreitet.

Die schon angedeutete wirtschaftliche Zweiteilung der primitiven eurasischen Menschheit in Ackerbauer und Nomaden, führte zu zwei verschiedenen Wohnanlagen, dem freistehenden, offenen Haus mit zugehörigen Wirtschaftshof und dem Innenhofhaus. Das erstere entstand aus der Einzelsiedlung des Ackerbauers an seiner Scholle, das zweite aus dem Zeltlager einer Nomadensippe. Das eine ist ein Einfamilienhaus, das andere eine Sippensiedlungsform. Seßhafte Ackerbauer waren seit Urzeiten die Arier oder Indogermanen, Nomaden die Semiten und türkische Völkerstämme. Beide Wohnanlagen hatten schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. Monumentaltypen ausgebildet: die indogermanische das homerische Megaron und hettitische Hilâni, die semitische den babylonisch-assyrischen Innenhofpalast.

Megaron und Hilâni sind im Grunde zwei verschiedene Bezeichnungen für eine Hausart, deren zwei wesentliche Bestandteile eine Vorhalle mit zwei Pfeilern zwischen Türmen oder Anten und eine dahinter liegende Halle mit oder ohne Pfeiler, die entweder nur durch die Türöffnung von der Vorhalle aus oder auch durch eine Öffnung in der Decke beleuchtet ist (Abb. 89). Als einfaches Haus mit hölzernen Pfeilern mit Steinbasis, Sattelhölzern und Balken fand diese indogermanische Wohnanlage zur Zeit der westöstlichen arischen Wanderungen, also im zweiten und ersten Jahrtausend v. Chr. seine Ausbreitung vom Kaukasus längs der Elburskette nach Osten bis in die Gebirgstäler Hochasiens und nach Süden durch die Zagrosketten bis Farsistan. (Abb. 230). In diesen Gegenden hat sie sich inselhaft bis heute erhalten. In Stein übersetzt hat sich die Hilâni-Fassade in den kleinasiatischen und persisch-achämenidischen Felsengräbern und alten indischen Tempeln erhalten, ein Beweis, wie eng ihr Ursprung mit den Felsenwohnungen verknüpft ist. Als monumentaler Freibau repräsentieren das griechische templum in antis und der achämenidische Palast den Megaron- und Hilânitypus. Das prinzipiell und entwicklungsgeschichtlich wichtige an dem Raumsystem dieser Behausung nun, ist seine Gebundenheit mit dem darin latenten Zwang zu rein gesetzmäßiger Angliederung neuer Räume zu beiden Seiten und nach rückwärts, wodurch immer

Abb. 231. Hof eines älteren Hauses in Tehrān (phot. Diez).

Abb. 232. Häuser in Sārī (Masenderān) (phot. Niedermayer).

wieder Raumsysteme zustande kommen mußten und willkürliche Gruppierungen ausgeschlossen waren. Deshalb ist das Hilânisystem als der eine Ursprung aller persischen Bauentwicklung in achämenidischer, parthischer, sasanidischer und islamischer Zeit anzusehen. Der andere Ursprung liegt im semitischen Innenhofhaus, im arabischen dâr. Hier wurden ursprünglich um einen gemeinsamen Hof Hütten angelegt. Sie waren dem Gebrauchszweck entsprechend verschieden groß und ohne Gebundenheit der Reihung oder Gruppierung. Aus der ephemeren nomadischen Ungebundenheit geboren und aus rein praktischen Gründen um einen gemeinsamen mauerumschlossenen Hof gruppiert, fehlte dieser Anlage von vornherein ein innewohnendes Gesetz zur systematischen Organisierung der Räume. Während dort ein Raumsystem ein Haus bildete, das „bît hilâni", nannte man hier jede Hütte innerhalb des Hofes beit, d. i. Haus. Freilich mußte der natürliche Drang nach Ordnung und Reihung auch hier zu einer Art von System führen. Als Produkt dieser Art erscheint das römische und hellenistische Atrium und Peristylhaus, wo von einem inneren Gesetz der Raumanordnung, von Zentrierung oder Symmetrie, von Ansätzen abgesehen, kaum die Rede sein kann. Durch die Verbindung

Abb. 233. Zimmer im obigen Tehrāner Hause (phot. Diez).

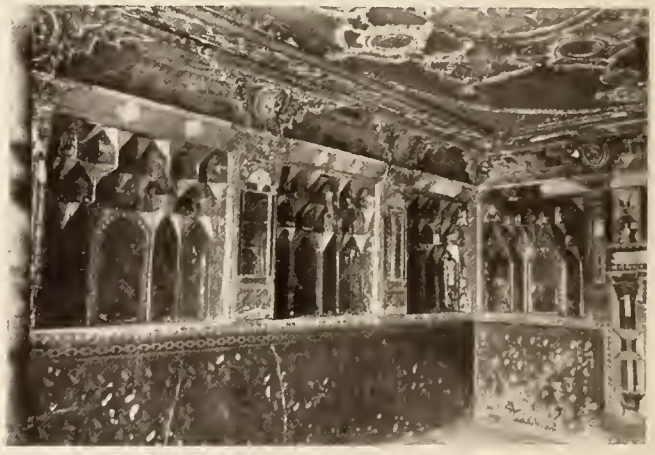


Abb. 234. Oberzimmer (Balachāne in diesem Hause, mit Stuckrelief, Spiegelmosaik und Papierlackmalereien dekoriert) (phot. Diez).

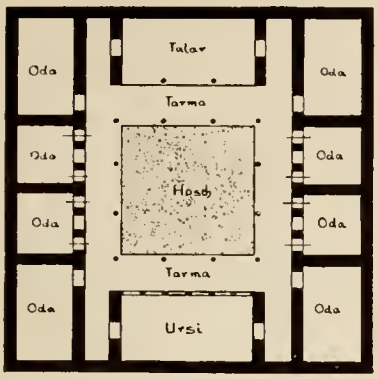


Abb. 235. Idealplan eines ʿirāqenischen Hofhauses (nach O. Reuther).

aber von Hilâni und dâr war die Möglichkeit zu jener glänzenden Entwicklung geboten, wie sie das ʿirâqenisch-persische Haus und der persische Chân (und Medrese) zeigen.

Laut einer assyrischen Inschrift (zit. bei Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 185) hatten schon die Assyrer das hettitische Hilâni in ihren Palastbau übernommen, die Verbindung fand also schon sehr früh statt. Im Lande des Wölbebaues erfuhr dann das ursprünglich flach gedeckte Hilâni die Überwölbung, wodurch es erst zur großen und entscheidenden Rolle befähigt wurde, den dieses Raumsystem im sasanidischen und islamischen Monumentalbau spielt.

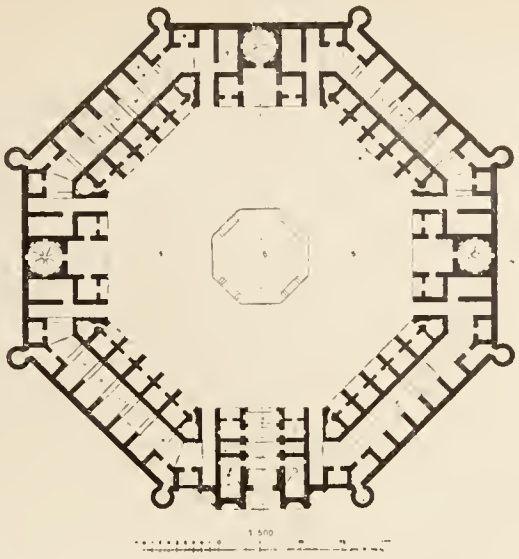


Abb. 236. Plan der Karwanserai Aminābād an der Straße Isfahān-Schirās (nach P. Coste).

Der Grundriß der Palastanlage von Ochejdir (Abb. 39) zeigt uns, wie das Wohnhaus in Babylonien schon in frühislamischer Zeit als gesetzmäßig gewachsenes und geprägtes Raumsystem fertig ausgebildet war (vgl. S. 35), das sich im ʿIrâq und in dem von dort aus in frühislamischer Zeit besiedelten Churâsân bis heute erhalten hat. (Abb. 235).

Das moderne ʿiraqenische Tarmahaus besteht aus der Vorhalle, Tarma (Hilāni), die meist von seitlichen, geschlossenen Zimmern (Oda) flankiert wird, während dahinter offene, d. h. nach vorne nur durch Holzgitterschiebefenster abgeschlossene Zimmer (Ursi) und in der Mitte eine nach vorne offene Halle (Īwān) liegen. In großen Häusern sind die Räume durch schmale Gänge getrennt. Diese Anlage wird häufig, besonders in heißen Gegenden verdoppelt, nämlich auf der gegenüberliegenden Hofseite wiederholt, wodurch ein Winter- und ein Sommerhaus entsteht, die wichtigste Differenzierung, die das orientalische Haus selbst einfachster Art erreicht hat und die für die Tageszeiten häufig auch durch Einbau eines vom Hof aus erreichbaren Kellergemachs (Serdāb) und eines Balachāne, eines Oberzimmers, durchgeführt wird. Dagegen fehlt eine Differenzierung nach gesellschaftlichen Prinzipien, außer der Zweiteilung des Hauses in ein divanchāne bīrūn oder selamlik, den Gästetrakt- und ein hāram (pers. enderūn) für die Familie, die ausnahmsweise bis zur Teilung in zwei Höfe durchgeführt wird. Eine Teilung der Zimmer nach dem Gebrauchszweck in Schlaf- und Speisezimmer war unbekannt. Der stets nur durch einen Winkelgang erreichbare Hof ist meist mit Bäumen bepflanzt und besitzt regelmäßig ein gemauertes Wasserbassin in der Mitte. Die Wölbung der Vorhalle in holzlosen Gegenden, besonders im zentralen Churāsān, brachte den Wegfall der Stützen und des Hinterzimmers mit sich, so daß aus den zwei hintereinander liegenden Breiträumen des Hilāni ein tonnengewölbter Tiefenraum, Īwān, wurde. In den Landschaften der kaspischen Niederung, Gilān, Masenderān, Asterabād, entwickelte sich ein eigener städtischer Haustypus von besonderem Interesse: Eine Art Fachwerkhaus, dessen Gerüst Mauerpfeiler bilden, zwischen die große Holzgitterfensterwände eingezogen sind. Das feuchtwarme Klima förderte hier auch das sonst in Persien wie im Orient überhaupt unbekannte Giebeldach mit gebrannten Rundziegeln (Abb. 232). Ferner ist eine offene hohe Halle, deren Dach nur von vier höher geführten Pfeilern getragen wird, als luftiges oberstes Stockwerk hier sehr beliebt. In den islamischen Randländern mit eigenen lebenskräftigen Kulturtraditionen setzte sich der bodenständige Hausbau fort, soweit nicht durch Einwanderungen fremde Typen Verbreitung fanden. Eine eigene städtische Entwicklung nahm das mehrstöckige Kairiner Haus. Über diese provinziellen Entwicklungen kann hier nur auf die Spezialliteratur verwiesen werden.

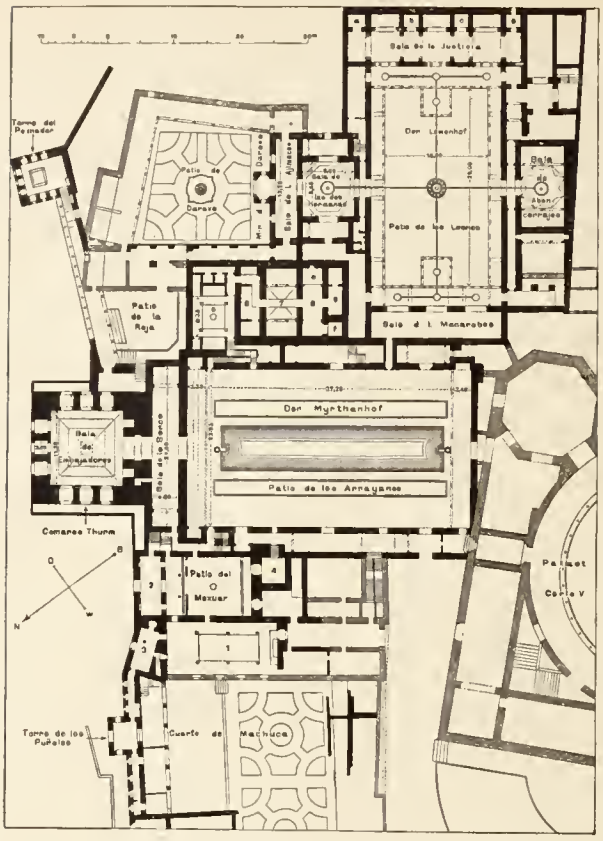


Abb. 237. Granáda, Plan der Alhambra (nach R. Borrmann).

Von den ältesten islamischen Palast- und Schloßbauten war bereits die Rede (S. 23 ff.). Der Palastbau entwickelte sich nach dem Prinzip des Innenhofbaues, wobei für die Raumanordnung noch eigene Traditionen, wie das dreiteilige Lagerschema maßgebend wurden. Eine Beschreibung des Ibn Batûtah vom Sultanspalast in Dehli im 14. Jh. mit seinen zwei Höfen und der hier wie in Persepolis von Säulen getragenen Audienzhalle, in die man durch das dritte Tor gelangt, beweist, daß sich der Palasttypus von Samarra jahrhundertelang erhalten hat und weite Verbreitung fand (vgl. H. v. Mžik, Die Reise des Ibn Batûta durch Indien und China). Erhalten sind derartige Palastanlagen aus den späteren Jahrhunderten jedoch nicht, mit Ausnahme der im 13.–14. Jh. erbauten Hâmra (Al-Hâmra) des Palastes der Nassriden in Granada, der mit seinen kleinen Verhältnissen schon mehr in die Kategorie der Lustschlösser gehört (Abb. 237).

Auch von diesem bekanntesten und populärsten Bauwerk der islamischen Welt stehen jedoch nur Teile, wovon die beiden wichtigsten, der Selamlik oder die Empfangsräume um den Myrtenhof und der Häram, der Frauentrakt, um den Löwenhof sind. Im Winkel zwischen den beiden Höfen liegt die tiefere Badeanlage, an die sich östlich zwei mit Galerien und Hallen umgebene Höfe schließen, bis zum Torre del Peinador. Die fünfte Baugruppe grenzt nördlich an den Myrtenhof und erstreckt sich am Rande des Plateaus gegen die Zitadelle. In diesem Teil mit dem Cuarto de Machuca standen die ältesten, heute größtenteils entstellten oder zerstörten Teile des Palastes. Der alte Name des heutigen Patio de la Mezqita (Hof der — später eingebauten — Moschee) war Patio del Mezuar (d. i. Ratssaal) und läßt auf die ursprüngliche Verwendung als Rats- oder Gerichtssaal schließen. Der Patio del Mezuar war der Vorhof für die den höher gelegenen Komaresbau, wie der Myrtenhof mit seinen Prunkräumen, dessen südliche dem Prachtbau Karl V. weichen mußte, eigentlich genannt wird.

Vom Ssahn Komarīsch (Komares-Hof) gelangt man durch die zerstörte Sala de la Barca, Segenshalle (von baraka) in den mächtigen Komaresturm, der das weithin sichtbare Kennzeichen der Alhambra bildet. Er enthält den berühmten Saal des Gesandten, die Audienzhalle, die also auch hier wieder ihre typische Lage am Ende eines langen Hofes und durch eine Vorhalle (in der vielleicht bei öffentlichen Audienzen der Thron stand) eingeleitet hat. Neun Fensternischen durchbrechen die ungemein dicken Mauern. Die Beschreibung der bemalten Stuckdekorationen, die hier wie in den Sälen des Härem die Wände bedecken, wäre ermüdend. „Diese Figuren von Arabesken lassen sich ebensowenig in Worten schildern wie eine Symphonie von Tönen; hier wie in der Musik ist alles Empfindung. Sprüche und Gedichte flechten sich organisch in die Ornamentik, winden und ranken sich mit ihr und spotten des langweiligen Gesetzes von den Grenzen der Malerei und der Poesie, das uns die klassischen Stile beschert haben. Der Alhambrastil bedeutet eine Metaphysik der Linie, in die wir uns heute nur einzufühlen vermögen, wenn wir sie etwa als das Symbol eines Nirwana, einer Anarchie oder eines Eden nehmen, neuer Weltwünsche, deren ästhetische Erfüllung vielleicht ganz analog Gebilde zeitigen würde.“ (Kühnel, Granada.) Den Löwenhof (Abb. 242) betritt man heute durch einen modernen Eingang vom Myrtenhof aus. Mit seinen hohen Arkaden auf schlanken Säulen, den zierlichen Säulenpavillons, der reichen Gipsdekoration und dem lebensvollen Löwenbrunnen ist er eines jener Schatzkästlein intimer islamischer Häremsarchitektur, von der uns Schriftsteller und die Tausend

Abb. 238. Granada, Alhambra, Myrtenhof, Südseite.

Abb. 239. Schirās, Deckengemälde eines vornehmen Hauses (ca. 1800)
(phot. Diez).

Märchen so viele schildern, kein zweites aber von dieser Art erhalten ist. Dagegen fand diese Hofgattung in der christlichen Baukunst des Mittelmeerbeckens, besonders in Sizilien und Unteritalien fruchtbare Nachfolge in den Kreuzgängen der Klöster und Kirchen. Die Säulenpavillons sind vielleicht von Indien aus angeregt, wo sie in ähnlichen Höfen zu finden sind. Der Löwenbrunnen ist eine altorientalische vom ehernen Meer des salamonischen Tempels her bekannte Brunnenform. Leider fehlen jetzt die sechs Orangenbäume die früher den Brunnen umschatteten und den Reiz des Hofes bedeutend erhöht haben müssen. Die Sala de los Mocarabes, so genannt nach dem Stalaktitenornament, ist durch ein neues Formengewölbe entstellt. Die gegenüberliegende Sala de los Reyes (unrichtig de la Justicia) ist durch eine malerische Flucht von zackigen Tropfsteinbogen in sieben offene Räume mit je einer Kuppel geteilt. In den Alkoven standen Ruhebetten. Die drei mittleren Räume enthalten vieldiskutierte Deckenbilder. Sie dürften vor 1390, ehe der Harem bezogen wurde, fertiggestellt gewesen sein. In der Mitte ist eine Versammlung von auf Polstern sitzenden Männern, wahrscheinlich Nassriden, zu seiten Kampf-, Jagd- und Liebesszenen dargestellt. Die Technik ist sehr eigenartig: Die Bilder wurden auf Tierhäuten, die aneinandergenäht und auf Holzplatten genagelt sind, in leimiger Eiweißtempera auf einer Gipsschicht ausgeführt. Der Grund ist dunkelblau. Die Maler waren wohl Christen und Kühnels Hinweis auf Burgund als Schule des Stiles hat am meisten für sich. In

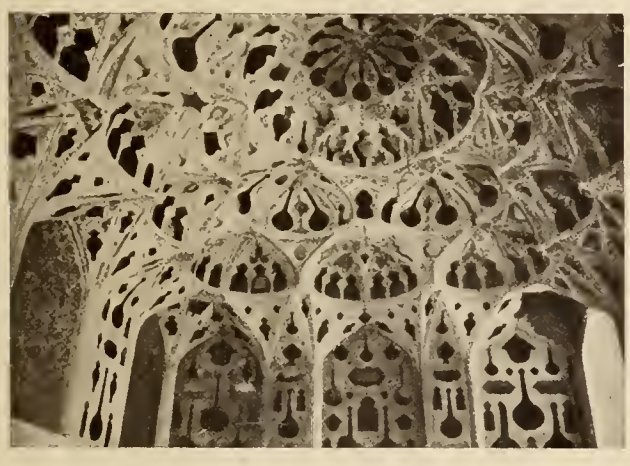


Abb. 240. Islahān, ʿĀlī Qapū Noguldūn-Wände
(phot. Diez).

Abb. 241. Tehrān, Bagh-i-Firdūs, Stalaktitengewölbe des großen Saales (ca. 1850)
(phot. Diez).

Abb. 242. Granáda, Alhambra, Der Löwenhof
(nach C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal).

Tûs Gêw und Gûders treffen auf der Jagd eine entflohene Prinzessin

Firdausî, Schahname. Miniatur des 16 Jh.

(Munchner Hof- und Staat bibliothek, Cod pers, 10)

Abb. 243. Granáda, Alhambra, Hof der Alberca (NO-Front des Myrtenhofes)
(nach C. Uhde, Baudenkmäler).

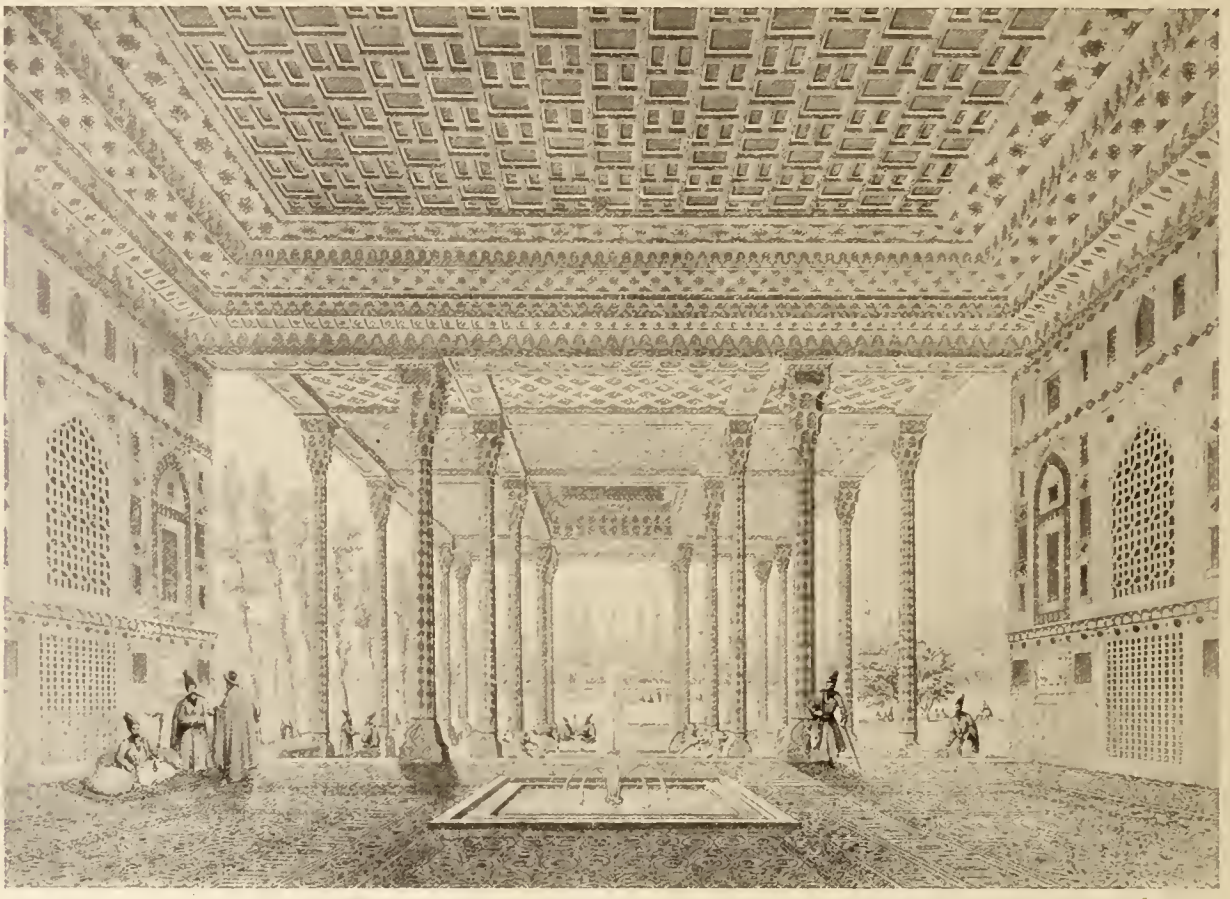


Abb. 244. Isfahān, Aineh Chāne (Spiegelpalast)
(nach P. Coste).

der Sala de las dos Hermanas, dem Schwesternsaal, benannt nach zwei großen Marmorplatten, die den Fußboden bedecken, ist die aus unzähligen stalaktitenförmig aufsteigenden Hohlkehlen zusammengesetzte Steinkuppel ein Wunderwerk der Holz- und Stucktechnik. Durch die Sala de los Ajimeces gelangt man in den Turmerker Mirador de Daraxa oder Lindaraja, der wiederum mit Aufgebot raffiniertester Kunst dekoriert ist und Ausblicke auf den tiefer liegenden Gartenhof gewährt. Der Abencerragensaal hat durch Restaurationen gelitten. Die Reliefdekoration der Wände samt den sich wiederholenden Schriftsprüchen wurde mit eisernen Formen in die frisch überzogenen Stuckwände eingepreßt, woraus sich die geringe Abwechslung im Detail erklärt. Ihre Wirkung wurde durch Färbung und Vergoldung erhöht. Die Sockel der Wände sind hier wie in den anderen maurischen Gebäuden Granadas und Sevillas mit bunten Fliesen verkleidet, die ausschließlich geometrische Muster bilden. Die Beschreibung des Bades und der noch stehenden Türme übergehen wir. Als Baudenkmal muß die Hāmra zu den wichtigsten erhaltenen Bauten der islamischen Architektur gezählt werden, da sie uns ein gutes geschlossenes Bild jener reichen Luxusarchitektur gibt, die des vergänglichen Materiales wegen fast gänzlich verschwunden ist.

Von den Kairiner Palästen sind einige noch soweit erhalten, daß wir den herkömmlichen älteren Typus erkennen können. Das Erdgeschoß bestand gewöhnlich aus gewölbten Pfeilerhallen, während im Obergeschoß, das den Harem bildete, die typisch kairinische, aus drei Abschnitten bestehende Halle (Kaâh) mit flacher bemalter Balkendecke eingebaut war. Mit Qâjt Bâj (vgl. S. 152) setzt auch auf diesem Gebiet ein neuer Bautypus ein, den der für den neueren vornehmen Wohnbau Kairos vorbildlich gewordene Palast dieses Fürsten repräsentiert.

Abb. 245. Isfahān Brücke des Hasan Beg (phot. Diez).

Abb. 246. Nāin, Wasser- und Eisbehälter (phot. Diez).

Die zahlreichen Lustschlösser und Gartenpavillons, die in den Kulturstätten des Islams eine so große Rolle spielten, waren nach verschiedenen Typen gebaut. Auch davon ist nur mehr wenig erhalten, doch zeigt ein Vergleich zwischen alten und neuen erhaltenen Schlössern, wie den arabo-normannischen Menani und Zisa in Palermo aus dem 12. Jahrhundert mit dem kaum hundert Jahre alten Bâgh-i-Firdûs in Gulahek bei Tehrân, daß alle drei Bauten einem traditionellen Typus angehören, dessen Ursprung wir zwar nicht kennen, der jedoch ganz und gar aus den orientalischen Ideen und Lebensgewohnheiten geboren ist. Gemeinsam ist diesen Schlössern eine große Mittelhalle, die im Zisa und Bâgh-i-Firdûs durch zwei Geschosse reicht. Ein möglichst hoher Saal galt den Arabern als be-

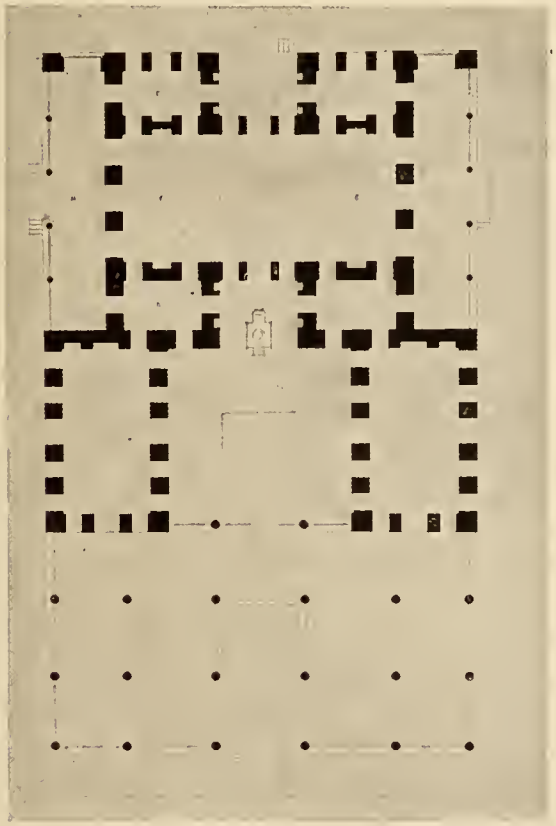


Abb. 247. Isfahān, Tschihil Sutūn, Grundriß (nach P. Coste).

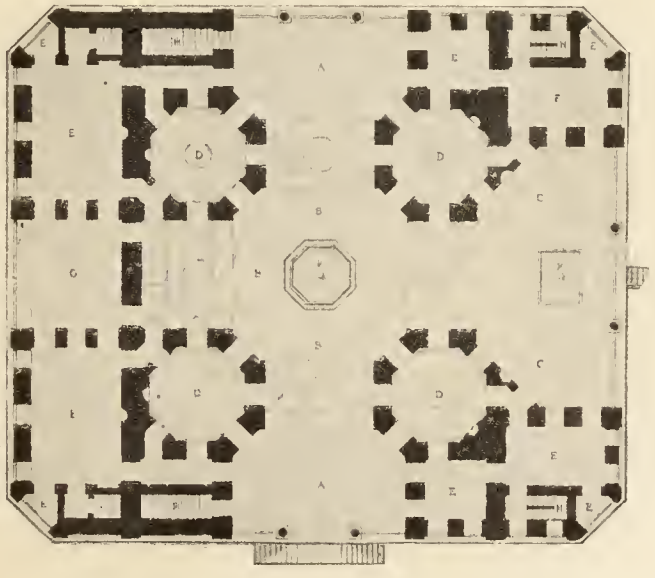


Abb. 248. Isfahān, Gartenpavillon Hescht Bihischt (Acht Paradiese); Grundriß (nach P. Coste).

sondere Ehrung, wie uns mehrere Schriftsteller berichten. Dieser Empfangs- und Festsaal wurde durch Mosaiken (Sizilien) oder Fliesen, Stuck und Stalaktiten reich ausgestattet, und womöglich von einer Quelle durchflossen. Um diesen Hauptraum waren in zwei Geschossen Wohnräume angeordnet; die Zimmer des zweiten Stockwerks durch eine Empore verbunden, die den Frauen den Einblick in den Saal gewährte. Ein drittes Geschoß bestand aus offenen Hallen. Jedes Geschoß war durch eigene, entweder außen oder intermural angelegte Treppen erreichbar. Bâgh-i-Firdûz zeigt überdies mit seinem prächtigen Stuckreliefdekor, daß sich diese alte persische Dekorationstechnik bis in die neueste Zeit fortgeerbt hat (Abb. 241).

Für persische Bautypen höfischer Art bietet heute noch Isfahān einige Beispiele, während andere, erst in den letzten Jahrzehnten verschwundene, wenigstens in guten Aufnahmen von P. Coste u. a. vorliegen. Die von Schāh Sultān Husein wiedererbaute Thronhalle des Schāh ʿAbbās I., Tschihil Sutūn (Vierzig Säulen), hat ihre Vorbilder in den achamenidischen und sasanidischen Apadanas und wurzelt somit ideell im alten Hilāni. Der von zwei geschlossenen Räumen flankierte offene Thronsaal ist ihr wichtigster, auch durch die dekorative Ausstattung mit Spiegelmosaik (Aineh Karī) betonte Teil, wo der Schāh sich öffentlich zeigte, wie in den Vorhallen der Apadanas. Der dahinter liegende Quersaal mit den drei Kuppeln für private Empfänge und Feste (vgl. den Grundriß von Firūzābād) tritt daneben an Bedeutung zurück. Der rückwärtige Teil ist unvollständig. Nach gleichem Muster ist die moderne Thronhalle des Schāhs in Tehrān gebaut. Den Typus des Gartenpavillons, wie er in Persien häufig gebaut wurde, verkörpert Hescht-Bihischt, die „Acht Paradiese" von 1670 (Abb. 248). Ist schon Tschihil Sutūn ohne den großen architektonisch angelegten Park, in dessen Mitte er steht, undenkbar, so stellt dieser Gartenpavillon die konsequenteste Gartenarchitektur dar, die sich denken läßt. Er krönt mit seiner Kuppel das Zentrum der beiden sich kreuzenden Pappelalleen, deren eine durch Wasserbassins und die Freitreppen, die auf die Plattform führen, als Hauptzugang betont wird. Der Pavillon ist also ein Quadrivium, und seine Voraussetzung der Park, dessen Perspektiven er mit seiner Durchsicht rahmt und künstlerisch steigert. Die Wohnräume, einst für Frauen des Schāhs bestimmt, sind zweigeschossig in die vier Eckpfeiler verlegt. Der Zweck solcher Bauten, anmutige Zentren für Gartenfeste zu bilden, ist vorbildlich erreicht, das fühlte schon Chardin, der das sefewidische Hofleben gesehen hat und trotz seiner Verwöhnung am Pariser Hof gesteht, daß diese Bauten, „obgleich in gewisser Hinsicht nur etwas größere Kartenhäuser, nichtsdestoweniger lachender und angenehmer sind als unsere prächtigsten Paläste". Charakteristisch für die improvisierte Bauart und Dekoration, die vorherrschte und die Zerstörung der meisten Schlösser und Gartenbauten erklärt, ist u. a. folgende Beschreibung des Ibn Batūtah vom Jahre 1333 eines Palastes in Chwarism (Chiwa): „Wir kamen in seinen Palast und traten in einen großen Mischwār ein, dessen meiste Gemächer aus Holz waren. Von da gingen wir in einen kleinen Audienzsaal, der eine Kuppel aus vergoldetem Holz hatte und dessen Wände mit verschiedenfarbigen Stoffen bespannt waren und der Plafond bedeckt mit einem goldbroschierten Seidenstoff." In der gleichen Stadt beschreibt er ein vornehmes Wohnhaus, dessen Salon mit köstlichen Teppichen dekoriert war; „seine Wände waren mit Stoff bespannt. Man hatte zahlreiche Nischen angebracht, in deren jeder sich Vasen von vergoldetem Silber und aus ʿirāqenischem Glas befanden. Es ist die Sitte der Bewohner dieses Landes, die Vasen so in ihren Wohnungen aufzustellen" (Voyages ed. Defremery III 8). Diese Dekorationsart ist in ihrer Übertreibung heute noch in einigen Räumen des sefewidischen Torbaues ʿĀlī Qapū in Isfahān erhalten. Die Wände wurden mit Holzgerüsten (Noguldūn) umkleidet, die Nischen in Vasenform hatten (Abb. 240). In diese Nischen stellte man Gefäße aller Art hinein, selbst in die schon fast horizontal geneigten Plafondnischen. Einen so dekorierten königlichen Weinkeller in Isfahān beschreibt uns wieder Chardin: „Die Wände sind ringsum mit Jaspisplatten bekleidet bis zu acht Fuß Höhe; und darüber sieht man bis zum Kuppelzentrum nichts als Nischen der verschiedensten Formen, welche mit Vasen aller Formen und aus allem möglichen Material ausgefüllt sind, die man sich nur erdenken kann... Es gibt nichts Lachenderes und Heitereres als diese Unmasse von Vasen, Schalen, Flaschen von aller Art Formen und Material; aus Kristall, Karneol, Onyx, Jaspis, Amber, Korallen, Porzellan, Gold, Silber, Email usw., durcheinander gemischt, mit denen die Wand inkrustiert erscheint, und die so lose darin sitzen, daß man zu sagen geneigt ist, sie werden herabfallen."

Auf dem Gebiet des reinen Nutzbaues hat wiederum Persien Baugestalten von wahrhafter Monumentalität geschaffen, wie es die Karwanserails, Brücken, Wasserbehälter (Abambār) Eisbehälter (jachdān)

Abb. 249. Karawanserai Āmin Abād (Straße Isfahān—Schīrās)
(nach P. Coste).

zeigen. Die Karawanserails wurden nach dem gleichen Schema wie die Medresen angelegt; hinter den Schlafzellen sind meist ringsum die Stallräume eingebaut, deren Eingangstore in den viereckigen Anlagen, die die Regel bilden, in den vier Ecken des Hofes liegen. Die hier abgebildete polygonale Anlage gehört zu den Ausnahmen, zeigt jedoch jene symmetrische Gesetzmäßigkeit, die stets der leitende Gesichtspunkt blieb, besonders schön ausgeprägt (Abb. 236 u. 249). Für die Kunst des Brückenbaues bietet heute noch Isfahān mit seinen beiden stolzen zweigeschossigen Brücken über den Sajenderūd aus dem 17. u. 18. Jhh. die hervorragendsten Denkmäler (Abb. 245). Die Monumentalität der Eis- und Wasserbehälter möge Abb. 246 illustrieren. Abb. 250 zeigt eine typische öffentliche Badeanlage.

Literatur: Eine zusammenfassende Geschichte der islamischen Profanarchitektur existiert noch nicht. Sie würde für die Erkenntnis der islamischen Kulturen von entscheidender Bedeutung sein. Einzelne Beschreibungen und Abhandlungen findet man in den Werken der schon angeführten Literaturlisten. Besonders hingewiesen sei auf Lange, Haus und Halle; v. Lichtenberg, Haus, Dorf, Stadt; F. Langenegger, Die Baukunst des Irāq; O. Reuther, Das Wohnhaus in Bagdad und anderen Städten des Iraq; C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, I. Bd.; Encyklopädie des Islam s. u. Alhambra (v. A. Schaade u. J. Strzygowski) das Lit.-Verz.; E. Kühnel, Granada und R. Borrmann, Die Alhambra zu Granada für Spanien; Franz Pascha, Die Baukunst des Islam und die Bände des Comité de conservation de Monuments de l'art Arabe für Kairo und das Delta; F. Sarre, Denkmäler d. pers. Bk. für Persien (mit Beschreibungen der sefew. Palastbauten in Isfahān und Masenderān); E. Diez, Isfahān i. Ztschft. f. bild. K. XXVI. Bd.; Gurlitt, Konstantinopel; die indische Lit. (S. 172) gilt auch f. d. indisch-islamischen Profanbau, der vorwiegend indisch blieb und hier nicht behandelt werden konnte.

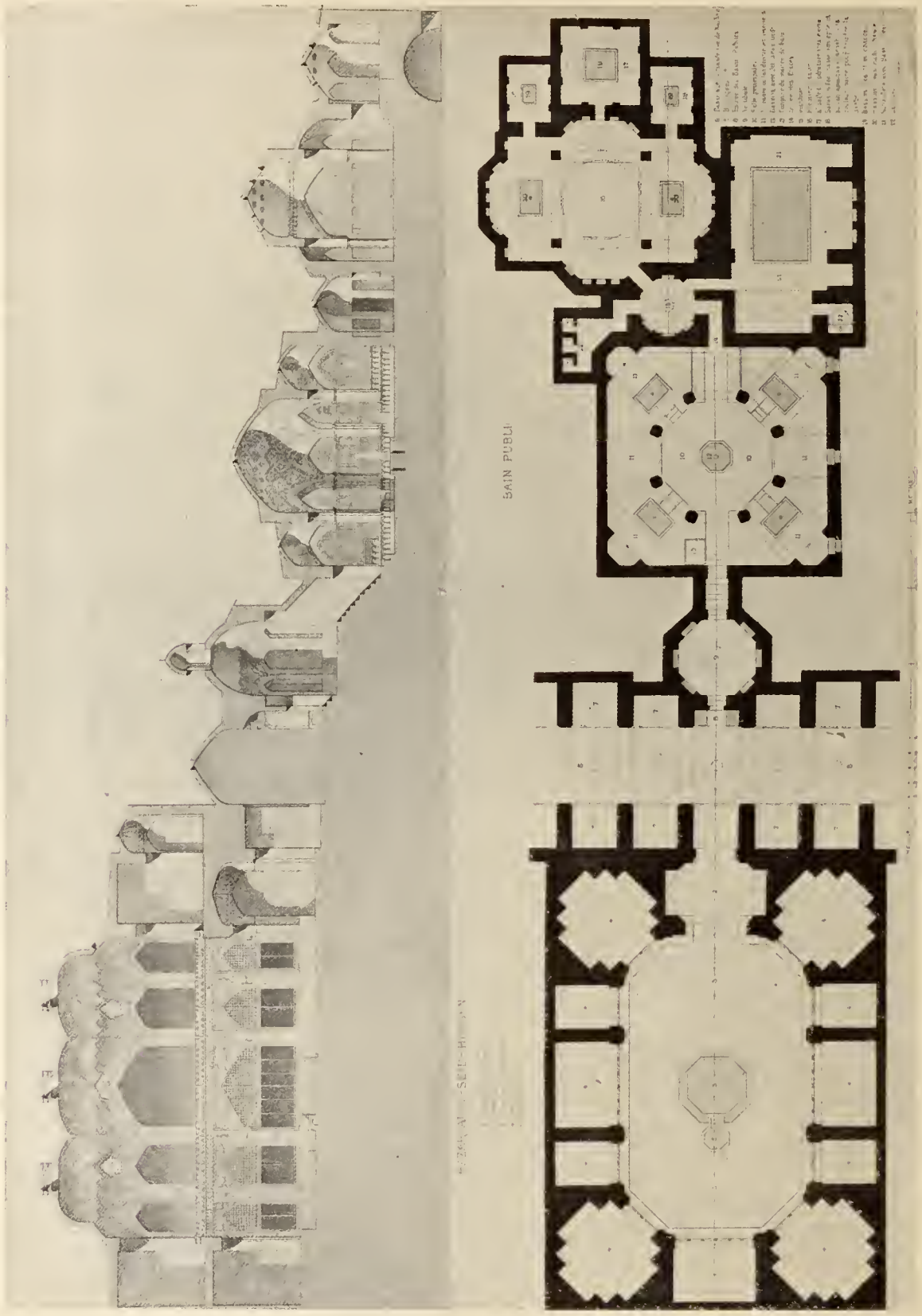


Abb. 250. Kāschān, Bāsār Adschi-Sajd-Husein und öffentliches Bad
(nach P. Coste, Monuments Modernes de la Perse).

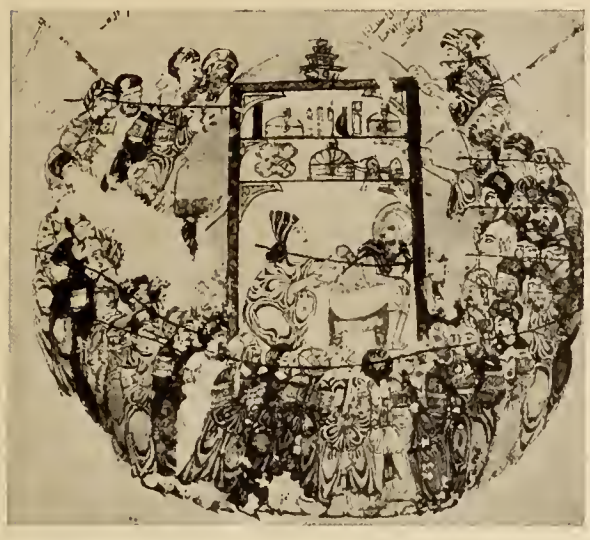


Abb. 251. Harīrī, Maqāmen, Schule von ʿIrāq, 13. Jahrhundert
(nach Ph. W. Schulz).

Abb. 252. Dioskurides, gelehrte Diskussion, Schule von ʿIrāq, 1223 n. Chr. (Sammlung Sarre)
(nach Ph. W. Schulz).

XII.
Die islamische Miniaturenmalerei.

Der Mangel an Denkmälern monumentaler Plastik und Malerei in der Kunst des Islam erhöht die Bedeutung ihrer Miniaturenmalerei. Ihre erhaltenen Werke sind geradezu die wichtigsten Denkmäler für die Erkenntnis und Analyse der islamischen Kulturen. Der Geist der einzelnen Völker, die sich im Zeichen des Islam übereinanderschieben und vermischen, ihre kulturelle Potenz, ihre Eigenart und ihre Anleihen, ihr Können und Nichtkönnen, das alles hat in den Buchmalereien greifbaren Niederschlag gefunden und läßt sich aus ihnen rekonstruieren. Sie bilden neben den Werken der Dichtkunst eine Fundgrube der materiellen und geistigen Kultur. Für die Erkenntnis der kulturbildenden Faktoren aber sind sie das weitaus wertvollere Material.

Es ist für die kulturelle Stellung Persiens im Verband der islamischen Länder charakteristisch, daß die Miniaturenmalerei hier allein Boden faßte und eine große Entwicklung durchmachte. Die Länder des Maghrib blieben unfruchtbar. Kairo kann höchstens als persische Pflanzstätte geltend gemacht werden, ebenso die Türkei und Indien.

Zwei voneinander sehr verschiedene, formell scharf getrennte Richtungen lösen sich im entwicklungsgeschichtlichen Ablauf ab: Eine westliche und eine östliche. Nach ihrer ersten Vermischung schwankt das Zünglein an der Wage eine Weile, schließlich aber ist es der östliche Formengeist, der siegt und die persische Buchmalerei auf ihre vielbewunderte Höhe führt.

Die ältesten islamischen Bilderhandschriften sind antike, in das Arabische übersetzte naturwissenschaftliche Traktate, die aus ihren Vorlagen auch die Anregung für die Illustrationen übernahmen. Schon hier wirkt jedoch ein neuer Geist ein, den man schlechthin den orientalischen nennen kann und setzt an Stelle des illusionistischen Malstils der spätantiken Bilderhandschriften die Umrißzeichnung. Das Hauptgewicht wird auf die sauber ausgeführte Ornamentik der Kleider gelegt. Ihre geschickte Durchführung und Individualisierung steht im auffallenden Kontrast zu der Roheit und konventionellen Art der Figuren (Abb. 252).

Abb. 253. Flügelfigur aus einer Kosmographie des Qaswīnī, 14. Jahrh. (Sammlung Sarre) (nach Münchner Ausst.-Werk).

Abb. 254. Bildnis eines gefangenen Fürsten, um 1500 (Sammlung Koechlin, Paris) (nach Münchner Ausst.-Werk).

Wo die Vorlagen jedoch fehlten, setzte gleichzeitig eine originelle auf Naturbeobachtung begründete Malerei ein, die es in kurzer Zeit zu überraschenden Resultaten brachte. Die Unterlagen dafür waren die beliebtesten Erzählungs- und Anekdotensammlungen, die Märchen aus Tausendundeiner Nacht und die Maqâmen des Harîrî. Von den Märchen besitzt Tübingen ein frühes illustriertes Exemplar mit noch ganz naiven, aber kulturell wertvollen Bildern. Unter den nicht wenigen illustrierten Maqâmen ragen die Exemplare in Petersburg (Asiat. Museum) und Paris (Schäfer B. N.) mit ihren überaus charakteristischen Zeichnungen hervor, in denen die Araber des ᶜIrâq und ihre Kultur und Sitten im 13. Jahrhundert leiben und leben (Abb. 251). Ich wüßte nicht, wo sonst Semiten treffender charakterisiert worden wären! Man muß in Europa bis zu Pieter Breughel herabgehen, um die Malerei auf dieser Stufe der Individualistik zu finden. Es wäre sehr interessant zu wissen, welchem Volk die Maler dieser und ähnlicher Harîrîhandschriften entstammten. Waren es Perser, Syrer oder Griechen? Der einzige überlieferte Künstlernamen des Pariser Harîrî von 1237, Jahjâ ibn Mahmûd von Wâsit in Babylonien, sagt uns ebensowenig über die Abstammung wie alle übrigen mit dem Islam angenommenen arabischen Künstlernamen. Die Zentren dieser Malerschulen waren Bassrah und Baghdâd und man bezeichnet ihren Stil nach der letzteren Stadt. Zu diesem ᶜirâqenischen Malstil der Kalifenzeit gesellte sich ein zentralasiatischer, dessen Heimat man bei den Uiguren im Tarimbecken fand (Le Coq, Chotscho), der jedoch schon in den ersten Jahrhunderten des Islam im Oxusgebiet verbreitet gewesen sein dürfte und mit den Turkvölkern nach Westen vordrang. Statt der langen Gesichter mit den kräftigen Nasen der ᶜirâqenischen Bilder herrscht hier ein kleiner Menschenschlag mit pausbäckigen Mondgesichtern, kleiner Nase

Abb. 255. Hochzeit von Ghāzan Chān. Aus einer Nizāmī-Hdschft.v.1463 (Slg.Victor Golubew, Paris) (nach Ph. W. Schulz).

Abb. 256. Szene aus dem Schāhname, 17. Jahrh. St. Petersburg, Kais. öff. Bibl. (phot. Diez).

und Mund, mandelförmigen Augen und oft viereckiger Schädelbildung. Dieser türkisch zentralasiatische Figurenstil war der eigentliche Ausgangspunkt für die spätere persische Miniaturenmalerei. Er fand in Westpersien ganz besonders durch die keramische Malerei (Raj und Raqqa) große Verbreitung. Beide Stile überleben den Mongolensturm, mit dem wieder eine neue Formengebung nach Iran importiert wurde. Die bisherige ʿirâqenische und uigurische Ornamentik der Kleider fällt weg und an ihre Stelle tritt eine dynamische Linienführung, die plastischen Ausdruck erstrebt und ostasiatischen Ursprungs ist. Die Silhouettierung der Figuren zeichnet sich durch lebhafte Bewegung und säbeligen Schwung der Konturen aus (Abb. 253). Das mongolische und ostasiatische Element zeigt sich deutlich auch in den Trachten, besonders in den barettförmigen und tellerartigen Kopfbedeckungen.

Aber erst in tîmûridischer Zeit, im 15. Jahrhundert tritt auch die ostasiatische Kompositionsweise in die persische Miniaturenmalerei ein, die ihr nun erst jenen fremden, eigenartigen Reiz verleiht, den wir an ihr bewundern. Diese in chinesischen Werken der Mingzeit (14.—17. Jahrhundert) typische, jedoch schon in früheren Werken beobachtete Kompositionsweise verbindet die einzelnen Figuren oder kleine Gruppen zu gewellten Ganzen, so daß sich die Figuren wie Bänder durch die Bildfläche schlingen. Außerhalb dieser Figurenschleife werden nach bestimmten rhythmischen Gesetzen da und dort Einzelfiguren oder kleine Zweier- und Dreiergruppen über die Bildfläche verteilt (Fenollosa II, Taf. XXX, XXXIX, XLV). Diese von der symmetrischen und geometrischen europäischen Kompositionstechnik völlig verschiedene Art erzielt eine ganz andere Bildwirkung. Die Figuren erscheinen nun nicht mehr wie tektonische Gerüste in die landschaftliche Umgebung hineingebaut, sind aber auch nicht,

Abb. 257. Chosrū sieht auf seinem Weg nach Armenien die badende Schīrīn. Aus einer für Schāh Tahmāsp 1539—1543 illuminierten Nizāmī-Hdschft. Signiert Sultān Muhammed. (British Museum) (nach F. R. Martin).

Abb. 258. Diwān-i-Mani; Miniatur der Schule von Schirās v. J. 1554. St. Petersburg, Kais. öff. Bibl. (phot. Diez).

Abb. 259. ʿAlī Rizā-i-ʿAbbāsī; Vier Darstellungen, um 1630. St. Petersburg, Kais. öff. Bibl. (phot. Diez).

wie auf europäischen Genrebildern, nach gegenständlich-äußerlichen Gesichtspunkten in die Bildfläche gesetzt, sondern mit ihrer Umgebung nach höheren rein künstlerischen Wirkungsgesetzen zu einheitlichen Ganzen verbunden. Menschen, Bäume, Wasser, Wolken und Häuser werden als gleichwertige Requisiten oder Einheiten nebeneinander-, übereinander-, durcheinandergestellt und geschoben und zu Bildern vereint, deren Wirkung wir teppichartig zu nennen pflegen, weil sie nicht nach den uns sakrosankt erscheinenden Gesetzen der Linearperspektive und der pyramidalen Gruppierung aufgebaut sind. Die Kompositionstechnik unserer Barocke ging zwar ähnliche Wege, ließ aber vom gemeinsamen Horizont und der Linearperspektive nicht ab. Erst Maler der jüngsten Zeit gehen gleiche Wege.

In Persien konnte sich dieser ostasiatische Stil nicht rein und ungehemmt durchsetzen, da er sich mit dem bisher herrschenden westlichen auseinandersetzen mußte. Aber gerade durch diese Auseinandersetzung und teilweise Vermischung der westlichen und östlichen Bildbaugesetze entstanden Bilder von höchstem Reiz Abb. 255 gibt ein frühes noch herbes, aber um so kräftiger, monumentaler wirkendes Beispiel dieser neuen Art. Das Bild ist ein Beispiel souveräner Beherrschung und Unterordnung des Gegenständlichen unter rein künstlerische Gesetze formaler Art bei völliger Wahrung der lebensvollen Wahrheit. Realistisches

Abb. 260. Die Geburt des Madschnūn. Aus einem Chamseh des Emīr Chosrū Dihlavī v. J. 1485, Behzād zugeschrieben (nach F. R. Martin).

Abb. 261. Chosrū und Schīrīn lauschen den Erzählungen der Mägde Schīrīns. Aus einer für Schāh Thamāsp (1539—43) ausgeführten Hdschft. d. Nizāmī. Signiert Mirāk (nach F. R. Martin).

und Ornamentales ist ohne Störung der Gesamtwirkung ja nur zu deren Steigerung zu einem Ganzen verbunden. Die weitere Entwicklung bedeutet eine Verfeinerung auf Kosten der Kraft. Die Figuren werden schmäler und länger, um allerdings höchst wirksame dekorative Linien zu bilden. Das Zentrum dieser Schule des 15.—16. Jahrhunderts war Herât, wo von Baisonghor, einem Enkel Tîmûrs, eine Bibliothek gegründet wurde, an der vierzig Künstler tätig waren. Dieser Stadt entstammt auch der bekannteste, populärste persische Maler, Meister Behzâd (ca. 1460 bis ca. 1530), den man mit guten Gründen den persischen Raffael nennen kann. Denn er erntete mit viel Geschick, was andere säten. Freilich aber ist die Forschung der persischen Miniaturenmalerei noch so in den Anfängen, daß derartige Urteile nur mit Vorbehalt abgegeben werden können, zumal wir eine einwandfrei sichere signierte Miniatur von Behzâd noch nicht kennen. Mit Vorliebe werden nun auch die fliesengeschmückten Wände persischer Paläste, überhaupt Architekturkulissen mit feinster Detailmalerei als Hintergrund dargestellt. Daß die Bildnismalerei, deren Stärke in ihrer großzügigen Silhouettierung liegt, während die Individualisierung nicht über gewisse Grenzen der Rassencharakteristik hinausgeht, mit dem berühmten Behzâd nichts zu tun hat, wie bisher fälschlich behauptet wurde, sondern mit einem jüngeren Künstler des gleichen Namens des 17. Jahrhunderts zusammenhängt, hat v. Karabacek nachgewiesen (Abb. 254).

Eine nationalpersische Reaktion setzt endlich in sefevidischer Zeit (17. Jahrhundert) in Westpersien mit einzelnen Meistern ein, als deren bedeutendster ʿAlî Rizâ-i-ʿAbbâsî aus Tebris (1. H. d. 17. Jahrh.) bekannt ist (Abb. 259). Neben die von der frühen Mingschule beein-

flußten figurenreichen Kompositionen tritt die nach der Natur beobachtete Einzelfigur und das bescheidene Genrebild mehr in den Vordergrund. Auch diese Schwenkung vollzog sich im engsten Zusammenhang mit der in China mit der Tsing-Dynastie (ab 1616) verstärkt einsetzenden neuen Richtung, unter deren Einfluß Rizâ-i-ᶜAbbâsî und andere offenbar standen. Ein neu einsetzendes Naturstudium brachte an Stelle der konventionellen Figuren den seit der Sasanidenplastik verschollen gewesenen Perser wieder zur Darstellung (Abb. 256 u. 259), während die Landschaft konventionell blieb und sich schließlich in ornamentaler Blumenmalerei auflöste. Neben diesen nationalen Ansätzen blieb jedoch der ostasiatische Einfluß am Sefevidenhof in Isfahân durch starken Import von Keramik und persönliches Wirken chinesischer Künstler (Wandgemälde in ᶜÂlî Qapû) bestehen.

Die Gegenstände der Darstellung wechselten von den arabischen Märchen- und Harîrî-illustrationen und den naturwissenschaftlichen Traktaten im 14. Jahrhundert zum persischen Heldenepos, dem Schâhnâmeh des Firdausî und zu den romantischen persischen Erzählungen, deren beliebteste Nizâmîs Chosrû und Schîrîn, Leilâ und Medschnûn und Behrâm Gûrs sieben Liebesabenteuer sind.

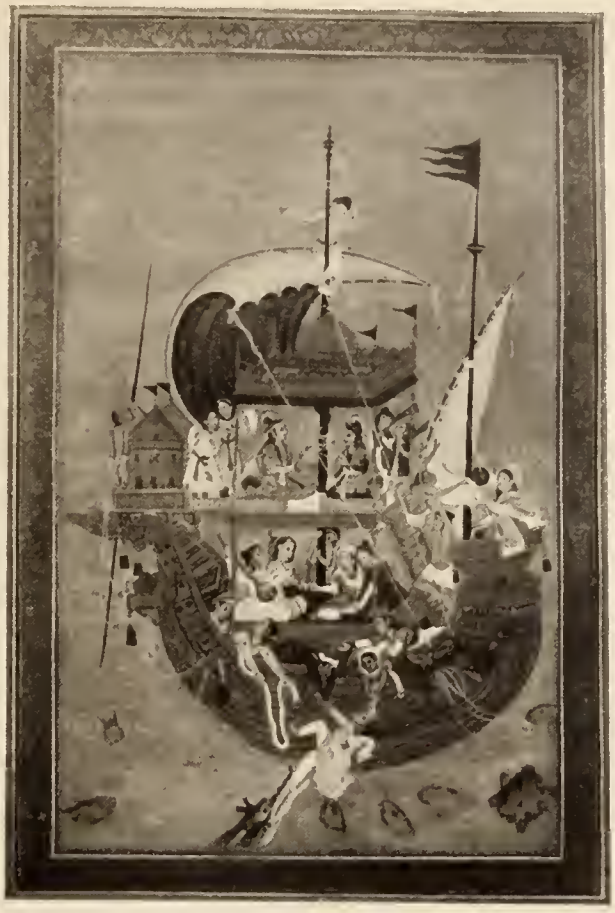


Abb. 262. Szene aus einem Märchen. Indische Miniatur d. 17. Jahrh. (St. Petersburg, Kais. öff. Bibl.) (phot. Diez).

Die indische Miniaturenmalerei wurde im 16. Jahrhundert nach der Eroberung durch Bâbar von Herât aus angeregt, fand jedoch bald eigene Wege. Ihre Stärke liegt in der Bildnismalerei und in der Schilderung großartiger Hofaufzüge, Festlichkeiten und Haremsszenen. Noch mehr als die persische diente sie fast ausschließlich höfischen Zwecken und ist in ihren Äußerungen vielfach der höfischen Malerei in Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts vergleichbar. Im 17. Jahrhundert machte sich unter Schâh Dschehân der europäische Einfluß stark geltend, unter dem bald der Rest von Originalität verloren ging.

Literatur: Die beiden durch das reiche Material, das sie bieten, grundlegenden Werke für das Studium der islamischen M. M. sind: F. R. Martin: The miniature painting and painters of Persia, India an Turkey, 2 Bände, 4° (London 1912), und Ph. Walter Schulz: Die persisch-islamische Miniaturenmalerei, 2 Bände, 4° (Leipzig 1914). Daselbst ausführliche Listen der Spezialliteratur. Vorzügliches Abbildungsmaterial bietet ferner der I. Bd. des Münchner Ausstellungswerkes 1910 (F. Bruckmann, vgl. dazu I. v. Karabacek Muhammed. Kunststudien i. Sb. K. Akd. W. in Wien 1913). Um ᶜAli Rizā-i-ᶜAbbāsi hat sich durch einen Streit eine Spezialliteratur angesammelt: F. Sarre, Riza Abbasi (Kunst u. Künstler 1910). I. v. Karabacek, Riza-i-Abbasi (Stzber. d. Kais. Akad. d. Wiss. i. Wien 1911); E. Mittwoch u. F. Sarre zu I. v. Karabaceks „Riza-i-Abbasi" (Islam II, 1911); F. Sarre und E. Mittwoch, Zeichnungen von Riza ᶜAbbasi, Text und Mappe (Bruckmann 1914). Über die arabische Schrift, die in der islamischen Buchkunst eine entscheidende Rolle spielt, vgl. Encyklopädie des Islam unter Arabien S. 399 ff: Arabische Schrift von B. Moritz m. Lit.-Verz.

Abb. 263. Spanischer gewebter Seidenstoff mit kufischem Segensspruch auf den Kalifen Hischām II (976—1009). (Sogenannter Tirāz, wahrscheinlich aus der Hofweberei in Córdova)
(Pot. Hauser y Menet, Madrid).

XIII.
Das islamische Kunstgewerbe.

Auch diese Materie der islamischen Kunst kann gleich der Miniaturmalerei in diesem Handbuch nur mit einer kurzen übersichtlichen Betrachtung prinzipieller Art bedacht werden. Eine eingehende Besprechung der hier mitzählenden Stoffgebiete und der zahlreichen noch vielfach ungelösten Probleme innerhalb dieser, würde einen Band für sich erfordern, wie Migeons Les arts plastiques et industriels seines mit Saladin verfaßten zweibändigen Manuel d'art Musulman. Die leichte Beweglichkeit, Übertragbarkeit und gegenseitige Beeinflussungsmöglichkeit der angewandten Künste erklärt es, daß wir auf diesem Gebiet noch einer weit größeren und schwerer lösbaren Fülle von Fragen gegenüberstehen, als in der islamischen Monumentalkunst, zumal die schriftlichen Quellen fast ganz versagen. Es wird noch mancher Jahrzehnte der genauesten Detailforschung, besonders auf den Gebieten der Techniken und der Ornamentik bedürfen, um klare Erkenntnisse zu fördern.

An der hohen Wertung aber, die wir den Erzeugnissen des islamischen Kunstgewerbes seit einigen Jahren in immer steigendem Maße entgegenbringen, und an seinem künstlerischen Verständnis werden auch die künftigen Resultate der Forschung nichts mehr ändern. Die in großer Fülle erhaltenen Objekte des orientalischen Kunstschaffens, die sich ja heute zum weitaus größten Teil schon in europäischen Sammlungen befinden, können unserem westlichen Kunstgewerbe stets als Vorbild und Jungborn dienen und haben es auch schon reichlich getan. Die Auswüchse der angewandten Künste, besonders der Renaissance-, Barock- und Rokokoperioden, werden uns durch Vergleiche mit den Grenzen, die im Osten stets eingehalten wurden, erst so recht klar. Bis ins späte Mittelalter hinein lebte ja das europäische Kunstgewerbe nur von des Orients Gnaden. Der Import war, wie unsere Kirchenschätze zeigen, enorm. Als wir dann in das individualistische Zeitalter eintraten, drängte sich die befreite Persönlichkeit auch in die angewandten Künste ein, ohne zu bedenken, daß sie hier nur Schaden stiften müsse, wo der Inhalt Nebensache bleiben und die Form dem Material dienen solle.

Allein, diese Auswüchse zu bekritteln, wäre unhistorisch. Die gesellschaftliche Entwicklung der europäischen Nationen zog sie mit unentrinnbarer Folgerichtigkeit nach sich. Und

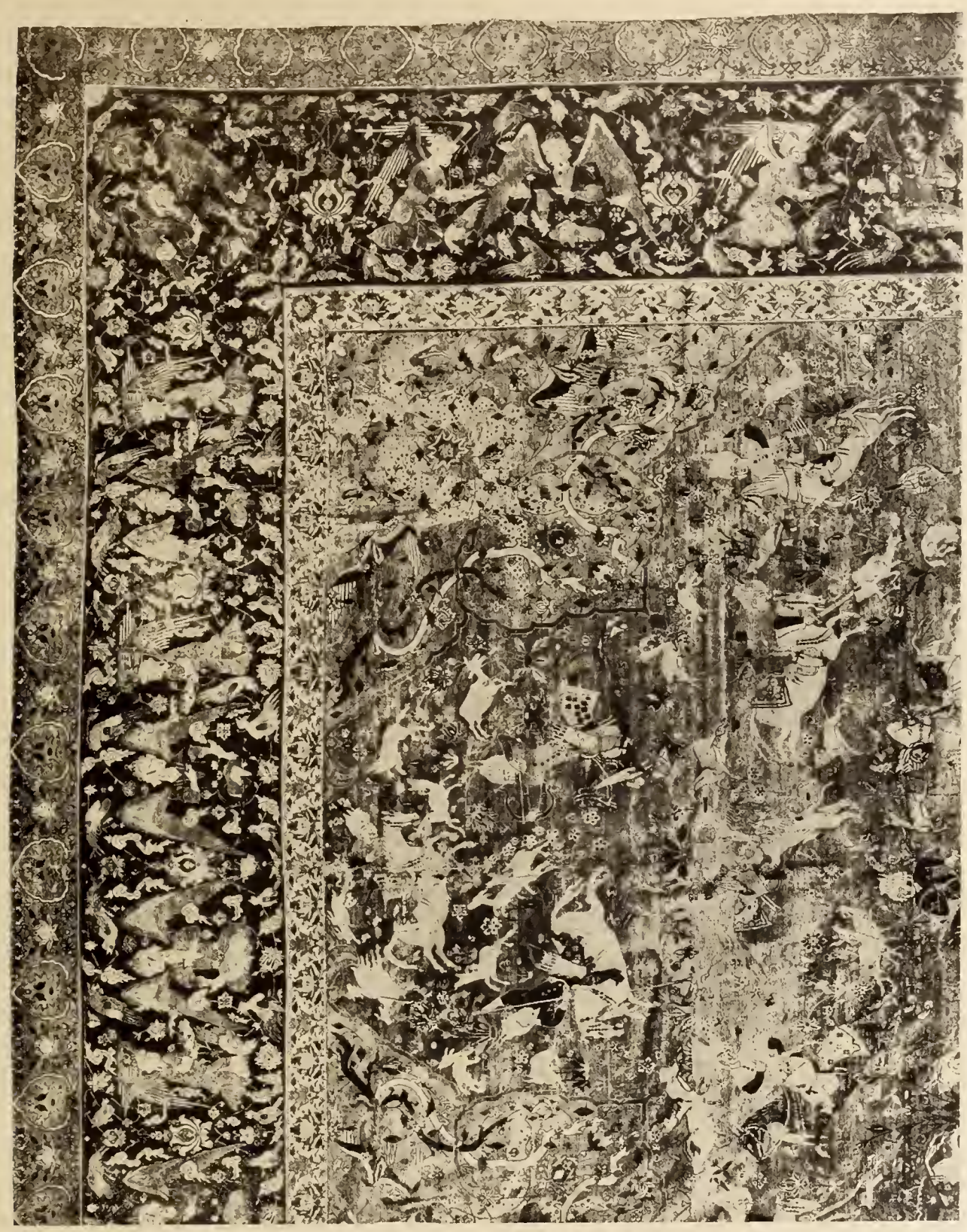


Abb. 264. Persischer Jagdteppich aus Seide (16. Jh.), Besitz S. M. des Kaisers von Österreich, Schönbrunn (phot. Bruckmann).

Abb. 265. Persischer Gartenteppich, Bes. Mr. Sidney Colvin, London
(nach A. Riegl, Ein orientalischer Teppich).

Abb. 266. Wollenteppich mit dem Mingwappen (13. bis 14. Jahrh.), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(nach Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche).

mit der gleichen Folgerichtigkeit blieb das islamische Kunstgewerbe davor bewahrt, weil seine Träger auch wirtschaftlich und geistig auf jener für alle Völker notwendigen Durchgangsstufe der Kultur stehen blieben, die wir die mittelalterliche nennen. Der islamischen Kleinkunst war es daher vorbehalten — und das ist ihre wichtige kulturgeschichtliche Rolle — das menschliche Kunstschaffen auf der ornamentalen und typisch-konventionellen Stufe in unsere Zeit herüberzuretten, nachdem sie die ihm immanenten Möglichkeiten zur denkbar höchsten Entwicklung und absolut gültigen Gesetzmäßigkeit gebracht hatte. Das Betrachten eines persischen Teppichs oder einer persischen Miniatur (denn auch die persische Miniaturenmalerei gehört in diese Kategorie des Kunstschaffens) löst die reinsten Freuden aus, weil diese Werke wie die Musik nur ganz allgemeine Empfindungen und Gefühle in uns wachrufen, ohne unsere Assoziationstätigkeit nach einer bestimmten, doch stets einseitigen Richtung zu binden.

Die formalen Elemente, die häufig vereint den Dekor der Gegenstände bilden, sind: Die Schrift, das geometrische Ornament, Ranken- und Blumenmuster, Tiere und menschliche Figuren. Die arabische Schrift stieg mit der Erstarkung und Ausbreitung des Islam, dessen Verkünder sie wurde, in kurzer Zeit zu einer dekorativen Schönheit und Vollendung empor, die in der Kulturgeschichte der Menschheit einzig und unerreicht dasteht. Sie bildete verschiedene Schreibarten aus, von denen erst das Kufî, dann das Neßchi (d. i. die verschwommene, kursive Schrift) für die dekorative Verwendung an Bauten und kunstgewerblichen Gegenständen die wichtigsten waren. Ihre ornamentale Stilisierung erreichte eine solche Reife, daß Schriftfriese häufig das betonteste Element im Gesamtdekor werden konnten. Für die formale

Abb. 267. Fragment eines Seidenstoffes (6.—12. Jahrh.), Amsterdam, Rijksmuseum (phot. Bruckmann).

Verwendung der genannten Einheiten gilt als oberster Grundsatz die Typisierung der Lebewesen und die Unterordnung aller Elemente unter die Gesetze zur Erzielung dekorativ wirkungsvoller Gesamtkompositionen. Menschen, Reiterfiguren und Tiere werden in geometrische Bandmuster oder Rankenwerk geschlungen und sind nicht Individuen, sondern nur Glieder einer Kette, die nach bestimmten rhythmischen Gesetzen angelegt sind. Sie werden im Wappenstil konfrontiert oder adossiert oder sie bilden sich wiederholende Reihen. Selbst in den scheinbar frei komponierten Feldern der Jagdteppiche, die schlechthin den Triumph der islamischen ornamentalen Kompositionstechnik bedeuten, waltet eine bestimmte Gebundenheit und eine vierfache Wiederholung, die schon der allseitigen Wirksamkeit wegen geboten ist. Die künstlerische Entwicklung liegt hier auf dieser Linie: Sie geht von einfachen geometrischen und Rankenmustern und vom Wappenstil aus und schreitet vor bis zu den kompliziertesten Kompositionen und zur größtmöglichen Freiheit innerhalb der gesetzlichen Schranken. Die Freiheit und Mannigfaltigkeit wurde allerdings nur in Persien erreicht, nicht in den westislamischen Randländern des Mittelmeerbeckens. Sie war von zwei Voraussetzungen bedingt: Einmal durch die imperialistische Expansion des Türkentums unter den seldschuqischen, mongolischen und timuridischen Herrschern, die eine starke Endosmose ostasiatischer Kultur zur Folge hatte, dann durch die wenigstens latente Kontinuität städtischer Kulturen, die sich, in Friedensperioden durch kunstfreundliche oder ehrgeizige Fürsten begünstigt, rasch zu reicher Blüte entfalten konnten. Durch Herbeirufung von Künstlern und Handwerkern aus allen anderen Kunstzentren der östlichen Welt, durch Transplantierung ganzer Handwerkersiedlungen wurden solche Kulturstätten von den Fürsten oft aus dem Boden gestampft und künstlich gezüchtet. Solche Herrscher waren Mahmûd von Ghasna, Tîmûr und seine Nachfolger, Schâh ᶜAbbâs I. Nicht die Perser waren die Schöpfer der persisch-islamischen Kunst, sondern die Kulturen von Ost und West vereinigten sich im iranischen Durchzugsland zum gemeinsamen Werk, dem der Islam ideelle Einheit verlieh. Vereinzelt findet man heute noch in einzelnen persischen Städten bestimmte, einst künstlich eingesetzte Kunstindustrien, wenn auch formal völlig erstarrt, am Leben. So in Isfahân die Ziseleurtechnik, in Schirâs die Silbertreibtechnik und die Holzmosaikkunst, die bezeichnend ganz analog in Dehli betrieben wird.

Über das Emporkommen, die Entwicklung und Verbreitung der verschiedenen Arten des islamischen Kunstgewerbes möge ein knapper Überblick orientieren. Das für die Völker des Orients wichtigste und auch uns Europäern wertvollste Produkt ist der Teppich. In die Hallen der Kunstgeschichte tritt er auf einer „sasanidischen" Silberschüssel ein, wo er einem König als Unterlage dient. Riegl zog daraus sehr überzeugend den Schluß, daß schon die Vorgänger der Sasaniden, die aus dem nordöstlichen Īrān herabge-

Abb. 268. Persischer Seidenbrokat; Iskander schleudert einen Felsblock auf den Drachen (16.—17. Jahrhundert), Kais. Rüstkammer, Moskau (phot. Bruckmann).

kommenen Parther, den Teppich statt der bisherigen Sitzmöbel eingeführt haben. Welche Rolle der Luxusteppich unter den Sasaniden spielte, beweist der Bericht vom großen Gartenteppich, den die Araber bei der Eroberung von Ktesiphon (637 n. Chr.) erbeuteten. Er war für Chosrau I. Anūschirwān (531—579) für die heute noch stehende Halle des Palastes in Ktesiphon hergestellt worden. Dargestellt war ein Gartenparterre mit Wegen und Kanälen voll Fischen und Wasservögeln. Da sich der Typus in freilich bedeutend jüngeren Beispielen erhalten hat, können wir uns eine Vorstellung von diesem ältesten bekannten Prachtteppich machen. Aber auch eine zeitgenössische Wandmalerei in einer der Höhlenklöster von Adschanta in Indien (3.—8. Jahrh. n. Chr.) scheint mir der gleichen Art von Darstellungen anzugehören. Die hineingesetzte persische Figurengruppe beweist den persischen Einfluß. Auch waren Bildnisse auf Teppichen des Kalifenhofes häufig, daher gewiß auch sasanidische Tradition. Das Wandbild setzt sich aus Feldern mit Blumenfüllungen zusammen, die durch ornamentierte Streifen, die Wege und Kanäle des Gartens, getrennt sind, gibt also auch ein Gartenparterre. Die weite Verbreitung dieses dekorativen Kompositionsschemas in sasanidischer Zeit war ja die Voraussetzung seines Erscheinens auf einem Teppich. Solche Erzeugnisse sind nie Parthenogenesen, am wenigsten dann, wenn sie sich forterben. Die Vorstufe für die späteren Vasen-, Tier- und Jagdteppiche (wie wir Europäer sie nennen) war somit schon sehr früh ausgebildet. Denn diese meist dem 16.—18. Jahrhundert entstammenden Teppiche sind durchwegs als Enkel jener alten Kompositionen aufzufassen. Ihre Kompositionen haben sich ganz logisch aus jenen entwickelt. Abb. 265 ist dafür eine charakteristische Zwischenstufe. Aus dem zentralen Blumenbeet wird das spätere typische und dekorativ so wichtige Mittelmedaillon der Perserteppiche. Die Bäume, die hier aus den vier Ecken des Mittelbeetes hervorsprießen, lösen sich später los, die Quadratur der Wege und Kanäle fällt weg — und die freie Komposition der Tier- und Jagdteppiche zieht ein (Abb. 264). Wie in der Miniaturenmalerei stand auch hier China als Pate. Damit

Abb. 269. Terrakottareliefziegel (11.—14. Jahrh.), Berlin, K.-Friedr.-Museum.

Abb. 270.

Abb. 271.
Lüsterfliesen aus Rajj (11.—13. Jahrhundert), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ist der wichtigste formale Entwicklungsgang innerhalb der Teppichkunst skizziert, dessen Voraussetzung der Kulturtreibhausboden der persischen Fürstenhöfe gewesen ist. Neben dieser höfischen, durch indische und chinesische Einflüsse erklärbaren Entwicklung der persischen Teppichkunst spielte sich eine volkstümliche ab, deren Träger die verschiedenen vom Kaukasus bis China reichenden Nomadenstämme waren und deren Ornamentik auf der geometrischen Stufe stehen blieb. Auch figurale Motive, die aufgenommen wurden, mußten sich der geometrischen, der Technik entgegenkommenden Schematisierung anpassen, so daß ihre ursprüngliche Gestalt und Form nicht mehr oder nur schwer erkennbar sind (Abb. 266). Dagegen erreichen sie oft hohe technische Vollendung. Das reichste Material für das Studium dieser Teppiche bieten bekanntlich die italienischen und deutschen Bilder des 15.—16. Jahrhunderts. Für die Fragen technischer Art kann nur auf die Spezialliteratur verwiesen werden. Über die Art der Technik der sasanidischen und frühen Baghdäder Teppiche kommen wir über Vermutungen noch nicht hinaus. Karabaceks geistvolle Auslegung der Sūsandschirdtechnik wurde in einigen Punkten schon von Riegl in Frage gestellt und bedarf noch mancher Klärung. Es scheint jedoch auch durch die heutige Verteilung der Techniken bestätigt zu sein, daß in Westpersien die Teppichwirkerei in vor- und frühislamischer Zeit die Hauptrolle spielte, während die Träger der Teppichknüpferei die von Nordosten einbrechenden Nomadenstämme, wahrscheinlich schon, wie Riegl meint, die Parther, dann alle Turkstämme waren.

Neben den Teppichen sind die Stoffe das wichtigste Gebiet orientalischen Kunstgewerbes, ja sie übertreffen jene durch ihren größeren Gebrauchswert noch an Masse und infolge geringerer technischer Hemmungen auch an Mannigfaltigkeit des Formenschatzes. Für die Volksmassen spielen die mit Holzstempeln bedruckten Zeuge als die billigsten eine Hauptrolle. Die Technik ist — wenigstens für die islamischen Länder des vorderen Orients — indischen Ursprungs. Ihre Herstellung kann man in persischen Bāsārbuden häufig sehen. Bildet hier die Herstellungsart die natürliche Voraussetzung für die Anwendung des „unendlichen Rapports“ als Mustergestalt, so schuf der Webestuhl ebenso konsequent das Streifenmuster für Baumwoll- und Seidenstoffe. Das Streifenmuster ist daher das allen islamischen Ländern von Spanien bis Indien gemeinsame Stoffmuster von den ältesten Zeiten bis heute. Diese Regel gilt aber freilich nur für die Volkskunst und die Weberei. Sobald wir uns auf das Gebiet der Wirkerei und in die oben erwähnten Pflanzstätten von Luxuskulturen begeben, sehen wir uns größter Mannigfaltigkeit der Muster gegenübergestellt. Davon geben für die frühe Zeit die Rankenmotive auf den Stoffen der Harīriminiaturen eine Vorstellung.

Aber auch auf diesem Niveau bleibt der echt volkstümliche und materialgemäße Vortrag auf den Grundlagen der Symmetrie und des unendlichen Rapports noch lange bestehen. Reiter und Tiere erscheinen in Kreisfeldern meistens im Wappenstil. Diese figuralen Motive vermischen sich mit Palmetten und Rankenmustern zu reichen Kompositionen. An Stelle der Kreise tritt später das Spitzoval als Rahmung hervor. Von den Turkvölkern werden Stoffe mit geometrischen, besonders Polygonmustern aus Ostasien übertragen, die sich dort bis heute erhalten haben. Beispiele davon bieten die Figuren der Rhageskeramik. In den Ländern der Mamlukenherrschaft, Syrien und Ägypten, und im Maghrib erfreute sich der Schriftstreifen (tirās)

Abb. 272. Persische Reliefflliese mit Lüsterdekor (13.—14. Jahrh.), Berlin, K.-F.-Museum.

besonderer Pflege und ornamental wirkungsvoller Ausbildung. Den glänzendsten Aufschwung nahm die Textilkunst wie die Teppichknüpferei in Persien zur Zeit der Sefewiden im 16.—18. Jahrhundert, wo in Isfahān kaiserliche Werkstätten (Kārchāne) geschaffen wurden, die übrigens in allen orientalischen Residenzen seit alters errichtet zu werden pflegten (arabisch tirās). Es brauchte nun der chinesischen Anregung, um die alte persische Figurenkunst (Abb. 267), die jahrhundertelang unterdrückt gewesen war, wieder zu beleben. Stoffe mit Einzelfiguren und figuralen Kompositionen, landschaftlichen Motiven und Wolkenbändern, wie sie in sasanidischer Zeit üblich und damals schon weit verbreitet waren, kehrten wieder. Die Motive waren nicht mehr dem strengen Wappenstil untergeordnet, sondern kehrten im Rapport, der bald handwerksmäßig, bald überaus geschickt angeordnet war, wieder (Abb. 268). Diese in allen Techniken hergestellten Stoffe (Wirkereien, Stickereien, Sammete, Brokate) wurden als Wandbehänge und zu Kleidern verwendet und sind eine Parallelerscheinung zu den Jagd- und Tierteppichen.

Der nächste Platz in der Reihe der kunstgewerblichen Techniken gebührt der Keramik wegen ihrer weiten Verbreitung, Mannigfaltigkeit und dekorativen Bedeutung als Bau- und Gefäßkeramik. Über die Entstehung der islamischen Baukeramik wissen wir noch nichts; vereinzelte Funde berechtigen uns jedoch zur Annahme, daß die altbabylonisch-achämenidische hochentwickelte Glasiertechnik auch nach dem hellenistischen Einbruch, der sie überflutete, und während der Parther- und Sasanidenzeit fortglimmte, um mit der Wiedererweckung der babylonischen Kultur im ʿIrāq durch den ʿAbbāsidenhof in neuem Glanz zu erstehen. Die seit dem 9. Jahrhundert hier auftauchende Erfindung der Lüstrierung kann als eine spezifisch islamische geltend gemacht werden. Das Verbot der Verwendung von Edelmetallgefäßen scheint hier, wie in der Metall- und Glaskunst schöpferisch gewirkt zu haben. Zu den längst bekannten ältesten Lüsterfliesen aus dem 9. Jahrhundert in der Moschee des Sidi ʿOqba in Qairawān, die ʿirāqenischen Ursprungs sind, förderten die Ausgrabungen in Sāmarrā neue Beispiele anderer Art (Islam, V. Bd.). Vom ʿIrāq aus verbreitete sich die Lüstriertechnik einerseits über Ägypten nach Spanien, anderseits nach Nordpersien (Rajj und Verāmīn), fand wohl auch durch einzelne Handwerker vorübergehend Übung in ostpersischen Städten. Es entstanden zwei Hauptarten von Lüsterfliesen: Kleine, von quadratischer, kreuzförmiger und sternförmiger Art, die zu Sockelvertäfelungen zusammengesetzt wurden, und große, schwere rechteckige Platten mit meist reliefierten Schriftzeichen, die zu Schriftfriesen aneinandergereiht wurden (Abb. 270—72). Diese ʿirāqenischen Fliesen nahmen statt des ursprünglich heimischen hellenistisch-sasanidischen mit der Erstarkung des türkischen Elements zentralasiatischen und ostasiatischen Dekor an, der sich am klarsten in den Figuren zeigt. Darauf kommen wir bei der Gefäßkeramik zurück. Dieser westpersischen Baukeramik setzte Ostpersien (Churāsān) eine eigene gegenüber. Im Gegensatz zur westpersischen bemalten Fliese mit glatter Oberfläche ist diese Reliefkeramik. Ihr Ursprung liegt in der indischen geschnittenen, modellierten oder gepreßten Terrakottaziegeltechnik (Abb. 269). Die unglasierte, aber ungemein widerstandsfähige Terrakottareliefplatte verband sich mit an einer Schmalseite glasierten und unglasierten Ziegeln zu Mosaikmustern von unendlichem Rapport, deren Blüte Denkmäler, wie das Mausoleum der Mūmine Chātūn in Nachtschewān (Abb. 97) u. a. zeigen. Es ist nichts anderes als die alte vegetabilische Nomadenornamentik der Turkvölker, die wir von den Metallbeschlägen der Völkerwanderungsfunde her kennen (Abb. 82), die hier in Verbindung mit den ebenso alten textil-geometrischen Mustern in den persischen Kulturoasen zur Bauornamentik aufgestiegen ist. Diese turkopersische Bauornamentik ist

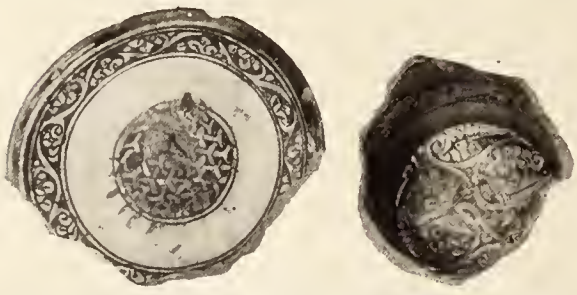


Abb. 273. Glasierte Gefäßfragmente der sogenannten Mamlukenkeramik; aus Kairo (13.—15. Jahrhundert), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

absolut figurenlos, da auch die alten figuralen Motive der Nomadenkunst ornamentalisiert wurden. Während also in Westpersien die babylonisch-persischen Figuralfliesen in islamischer Zeit wieder aufleben und kraft der bodenständigen Tradition trotz des Figurenverbotes an der Figur, die ihr die östlichen Kulturen lieferten, festhalten, entwickelt sich in Ostpersien aus der nomadischen Volksornamentik mittels indischer und persischer Technik eine Mosaikbauornamentik eigener Art. Sie erreichte in timuridischer Zeit (15. Jahrh.) ihre höchste Entwicklung. An ihre Seite traten in Transoxanien eine einheitlich hellblau glasierte Fliesenrelief-Keramik und in Churāsān eine neue Technik, das Fliesenmosaik. Analog dem byzantinischen Glasmosaik werden die Wandflächen mit Mosaik aus buntglasierten Tonstiften, die jedoch nicht uniform, sondern individuell geschnitten sind, dekoriert. Auch fertige Platten, Sterne und Polygone werden in mosaiktäuschender Art hergestellt (durch trennende Fettlinien), um vorwiegend in Rohziegelwänden (besonders der Minarete, vgl. Fig. 127) oder im Verband mit unglasierten Reliefterrakotten in Wölbungen eingesetzt zu werden. Diese letztere Verbindung bedeutet das Ineinanderwachsen der ostpersischen Reliefdekoration mit dem Fliesendekor. Das tiefe Kobaltblau bildet regelmäßig den Grund für die Muster dieser Technik, geometrische, vegetabilische und kalligraphische. Statt des verloren gegangenen Lüsters werden kleine Felder durch aufgeschmolzenes Blattgold herausgehoben. Die Frage nach der Heimat dieser timuridischen Baukeramik, deren Hauptdenkmäler heute in Chargird (S. 100), Meschhed, Samarqand und Täbrīs (Abb. 125, 126) hier freilich etwas umgebildet, stehen, liegt wahrscheinlich in Churāsān. Die bedeutendsten Bauten von Herāt (a. d. 15. Jahrh.) waren mit dieser Baukeramik geschmückt. In sefewidischer Zeit (17.—18. Jahrh.) erfuhr diese timuridische Fliesentechnik eine glänzende Renaissance. Und wiederum findet in dieser Periode in Westpersien die Figur, zunächst unter chinesischer Patronanz Eingang in die Fliesentechnik. Ja, zu unserem Staunen werden ganze Wandflächen mit figuralen Fliesengemälden verkleidet, deren Stil sogar national persisch wird (Abb. 256). So stark wirkte der anthropomorphe Drang im Persertum, dem die schiitische Priesterschaft übrigens duldend gegenüberstand. Seit dem 18. Jahrhundert ist die Baukeramik im Verfall begriffen. Außerhalb Persien entwickelte sich nur noch in zwei islamischen Ländern eine Baukeramik, in Spanien und in der Türkei.

Abb. 274. Glasierter Tonkrug mit weißer Mattglasur und farbiger Bemalung aus Rajj (12.—13. Jahrhundert), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 275. Dunkelblau glasierter Reliefkrug aus Rajj (12.—13. Jahrhundert), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 276. Persischer Fayenceteller (17.—18. Jahrhundert), Rosenberg, Paris
(phot. Bruckmann).

Abb. 277. Tauschierter Bronzeleuchter, (13.—14. Jahrhundert), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Über die spanische Fliesenkeramik, die ebenso wie die timuridische im 15. Jahrhundert die höchste Blüte erreichte und mit dieser bedeutsame technische Verwandtschaften aufweist, gab Osthaus einen trefflichen Überblick (Orient. Archiv I). Für die türkische Baukeramik sei auf Gurlitts Zusammenfassung verwiesen (Baukunst Konstantinopels 96ff). Sie vereinigt technisch persische und alttürkische Elemente, führt als neue Farbe Rot ein und ist durch ihre naturalistischen Blütenmuster, die sich nach persischen Mustern entwickeln, charakterisiert.

Der entwicklungsgeschichtliche Ablauf der Gefäßkeramik hat mit dem der Baukeramik viel Ähnlichkeit, nur geht hier naturgemäß die Differenzierung viel weiter und löste oft höchst eigenartige Werke mit persönlicher Note aus. Ferner förderte der frühe, schon in Samarra beobachtete chinesische Import die Reichhaltigkeit. Auch hier sind die zwei Gruppen der westpersischen Luxuskeramik, die nur in Kulturzentren aufblühen konnte und der turkopersischen Volkskeramik zu unterscheiden. Diese letztere, deren Heimat durch gleichartige (vor Mitte des 8. Jahrh. dat.) Steinzeichnungen auf Sarkophagen im Orchontale in der Mongolei angezeigt wird (Radloff, Atlas d. Altertümer d. Mongolei, Taf. XII), ist an den meisten alten Siedlungsstätten vor allen in Churāsān zu finden und ihr frühes Eindringen nach Persien wurde durch Funde dieser Gattung in Samarra festgelegt. Es sind Steingutscherben mit gelben, blauen und grünen ineinanderfließenden Glasuren auf weißem Grund (Engobe), die mit dunkeln eingebrannten Rankenkurven von sehr freier willkürlicher Zeichnung, geschmückt sind. Man kannte diese Keramik bis vor kurzem nur aus Kairo, wo sie Mamlukenkeramik genannt wurde (Abb. 273). Meine Funde davon in Ostpersien liefern wieder einen Beweis vom starken turkopersischen Einschlag, den Kairo in der Mamlukenzeit und schon vorher erhielt. Die Zentren der westpersischen Luxuskeramik waren Baghdād, Raqqa am mittleren Euphrat, Rajj, Veramin, Sultānābād und später Kāschān. Die Raqqaware aus dem 10.—12. Jahrhundert zeichnet sich durch flotte Zeichnung und farblose Glasuren aus. In Rajj bei Tehrān bringen die Ausgrabungen, je tiefer sie dringen, desto mannigfacheres Material zutage. Hier ist sozusagen ganz Asien keramisch vertreten: Unglasierte und glasierte Gefäße mit Reliefdekor, besonders auch mit Tierfriesen, wie sie an chinesischen Gefäßen der Han- und T'angzeit vorkommen (Abb. 275); glasierte Gefäße mit Lüsterdekor; endlich Gefäße mit weißem Anguß und figuraler Bemalung mit bunten, stumpfen Farben, eine Ware, die sich wegen der flotten Zeichnung von großer Frische, die mit der uigurischen Kleinmalerei im Tarimbecken verwandt ist, höchster Schätzung erfreut (Abb. 274). Dies die wichtigsten Gruppen. Dazu kommen seladonartige Ge-

Abb. 278. Bronzekanne (7.—10. Jahrh.), Graf Bobrinsky, Petersburg
(phot. Bruckmann).

Abb. 279. Tauschierter Bronzekessel v. J. 1163, Graf Bobrinsky, Petersburg
(phot. Bruckmann).

fäße u. v. a., endlich kleine Stuckfiguren mit osttürkischen Köpfen. In sefewidischer Zeit steht die persische Keramik ganz unter ostasiatischem Einfluß und Import. Große, meist blaudekorierte Gefäße (Flaschen und Schüsseln) mit starker dekorativer Wirkung sind beliebt (Abb. 276). Außerhalb Persiens gab es keramische Industrien in Kairo zur Zeit der Fātimiden, Ajjūbiden und Mamlūken unter persischem Einfluß, in Spanien, das ebenfalls von ʿIrāq aus seine Anregung erhielt und eine eigenartige Lüsterkeramik ausbildete, und in der Türkei, dessen fälschlich sogenannte Rhodosware oft dekorativ wirkungsvollen bunten Dekor nach Art der Fliesen auf weißem Grund zeigt. Aber in Spanien und Anatolien ging der Sinn für die Schönheit der Gefäßform bald verloren und die Dutzendform des Tellers hielt ihren Einzug.

Viel sichtbarer als die Keramik wurzelt die islamische Metallkunst, deren Hauptsitz ebenfalls in Persien war, in der sasanidischen, die allerdings selbst schon verschiedene asiatische Gruppen mit einem wenig sagenden dynastischen Namen deckt. Der Hauptunterschied liegt auch in der sasanidischen Toreutik zwischen der höfischen vorwiegend in Edelmetall arbeitenden und der volksmäßigen Bronzegerätkunst, sowie zwischen den persischen und türkischen Elementen. Denn gerade die schweifenden Reitervölker waren seit jeher Hauptträger der Metallgerätkunst, wie die zahllosen Funde der Völkerwanderungszeit beweisen. Die Anfertigung von Gefäßen in Formen mit symbolischer Bedeutung aus Metallblech war bei diesen Völkern allgemein verbreitet und wurde in islamischer Zeit fortgesetzt. Ebenso erhielten sich alle anderen in Bronzeguß hergestellten Gefäßformen, Becken, Schalen, Leuchter, Krüge, nur die Ornamentik wechselte allmählich. Dagegen übernahm der Islam die Edelmetallgeräte des qoranischen Verbotes wegen im allgemeinen nicht und propagierte deshalb die Tauschiertechnik aus den gleichen Gründen wie die Lüstriertechnik in der Keramik. Man wollte den Glanz des Goldes und Silbers, ohne sich am verbotenen Material zu ver-

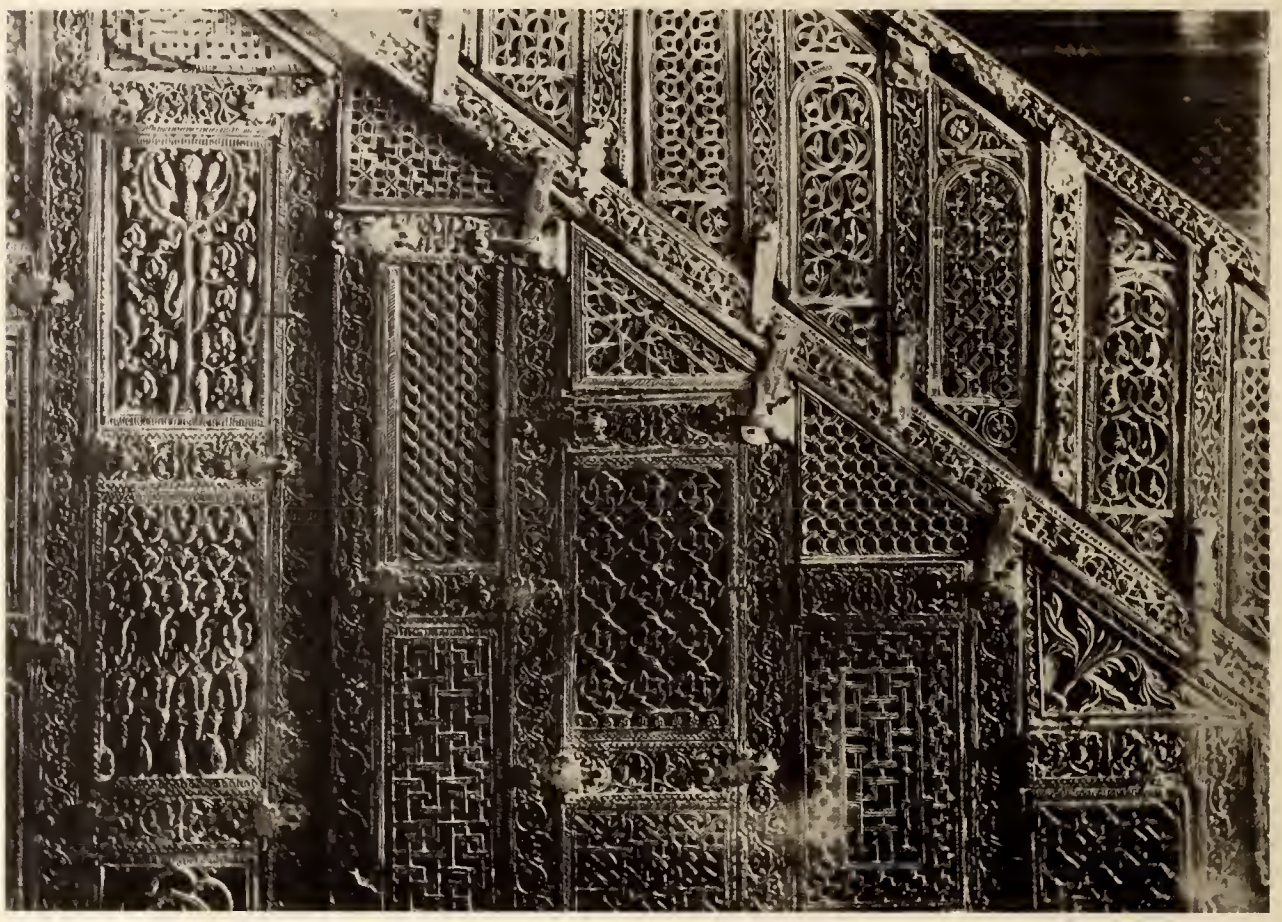


Abb. 280. Minbar von Qairawān; Detail. Ende des 9. Jahrhunderts
(nach Saladin, La Mosquée de Sidi ᶜOqba).

greifen. (Die silbernen und goldenen Reiterrüstungen am ᶜAbbāsidenhof, von denen Ibn Chaldūn berichtet, ed. Macdonald, S. 19, waren Ausnahmen, deren es mehr gab.) Die Förderung der Tauschiertechnik ist der wichtigste Beitrag des Islam zu der Metallkunst der Menschheit. Die Technik ist vom Niello wohl zu unterscheiden: Sie besteht im Einhämmern von Gold- oder Silberfäden in die Ornamentkanäle einer Bronzefläche, wo sie durch Heftlöcher festgehalten werden, während Niello Einschmelzung einer legierten Masse von Kupfer, Schwefel u. a. ist. Niello war den Ägyptern bekannt und ist eine beliebte Technik der Antike, des Westens. Die Tauschiertechnik (vom arab. wašā=schmücken) wurde offenbar durch den Islam vom Osten, wo sie zu Hause ist, nach Vorderasien gebracht (und zwar sprechen mehrere Gründe für Indien und Herāt als Vermittlerin. Es scheint, daß die ältesten islamischen Werke mit Silbereinlagen, von denen uns berichtet wird, zwei Tore in Jerusalem (davon eines an der Aqsāmoschee mit der Inschrift des Kalifen Maᶜmūn v. 831 n. Chr.) und ein Tor der Kaᶜba in Mekka nicht in Tauschiertechnik, sondern in Niellotechnik ausgeführt waren, da sie Nāssiri Chosrau als mit „gebranntem Silber" (be sīn suchté) geschmückt beschreibt (ed. Schefer, pers. Text, S. 25). Als „Silber" dürfte hier die Legierung gemeint sein. Das älteste datierte tauschierte Bronzegefäß ist demnach ein Kessel des Grafen Bobrinsky in Petersburg, angefertigt 1163 nach Chr. von einem Herāter Künstler für einen Kaufmann in Sendschān, einer Sengidenresidenz westlich von Qaswīn. Die Tauschiertechnik ist mit den westpersischen und syrischen Residenzen der seldschuqischen Atābegs, vornehmlich Sengiden eng verknüpft. In Kairo fand sie unter den Mamlūken Pflege und von Syrien aus gelangte sie nach Venedig, wo ja die meisten Techniken des östlichen Kunstgewerbes fortlebten. Die östliche Herkunft der Künstler erklärt die indobuddhistischen Motive in den Darstellungen dieser Gefäße. Indobuddhistisch ist der Thron mit den Drachenköpfen und die Reihenanordnung mit dem Taubenfries als obersten. Von den fünf buddhistischen Tierreihen, die der chinesische Buddhapilger Hiuen Tsang an den fünf Stockwerken indischer Klöster gesehen hat,. Elefanten, Löwen, Pferde, Ochsen und Tauben kehren

Abb. 281. Brett mit Kerbschnitzerei aus Kairo
(phot. Strzygowski).

Abb. 282. Platte eines Elfenbeinkästchens (12.—14. Jh.), Florenz, Museo Nazionale
(phot. Bruckmann).

Abb. 283. Holzreliefplatte (10.—12. Jahrh.), Kairo, Musée Arabe.

Abb. 284. Holztüre aus Kokand (Ferghana), (15.—16. Jh.), C. Lamm Näsby, Schweden
(phot. Bruckmann).

einzelne Reihen, sehr häufig aber die Tauben (oder Enten) an diesen Gefäßen immer wieder, besonders an den getriebenen. Dieser aus Zentralasien kommende indobuddhistische Formenschatz, der im 12.—13. Jahrhundert mit dem persischen vereint Keramik und Metallkunst beherrscht, weicht nach dem Vordringen der Mongolen dem ostasiatischen. So ist das prächtige, auf Befehl des Atābegs Lulu von Mossul (1233—1259) hergestellte Metallbecken der Münchner Hof- und Staatsbibliothek noch ganz im turkopersischen Stil geschmückt, während ein ähnliches Becken im K.-F.-M. zu Berlin vom Ende des 13. Jahrhunderts den turkochinesischen Formenschatz mit dem Kampf zwischen Drachen und Phönix, Greifen und den Wolkenbändern zeigt. In Mossul erreichte diese Kunst ihre höchste Blüte. Durch wenigstens ein hervorragendes Denkmal, der Ortuqidenschale des Innsbrucker Ferdinandeums ist auch die Emailtechnik, als an den seldschuqischen Atābeghöfen in hoher Blüte befindlich, belegt. Die Schale ist für den Ortuqiden Rukn ed Dauleh Dāūd ibn Sukmān, Seldschuqenfürsten von Amid und Hisn Kaifā († 1144) in Kupferzellenschmelztechnik hergestellt. Die darum entbrannte Streitfrage wegen ihrer Herkunft läßt sich mit Heranziehung des mittlerweile publizierten, oben besprochenen Sendschäner Kessels von 1163 jetzt wohl endgültig entscheiden. Ebenso wie jener von einem Künstler östlicher Schule in einer westpersischen Stadt hergestellt wurde, geschah es auch in diesem Fall. So erklären sich die beiden für Westpersien frühen Neßchiinschriften, derentwegen v. Berchem die Schale nach Osten verlegen zu müssen glaubte. Falkes Urteil, daß der muslimische Emailleur nach einem byzantinischen Vorbild arbeitete und Strzygowskis Ansicht, daß der Arbeiter aus dem Osten stammte, geben vereint wohl das Richtige (vgl. v. Berchem-Strzygowski,

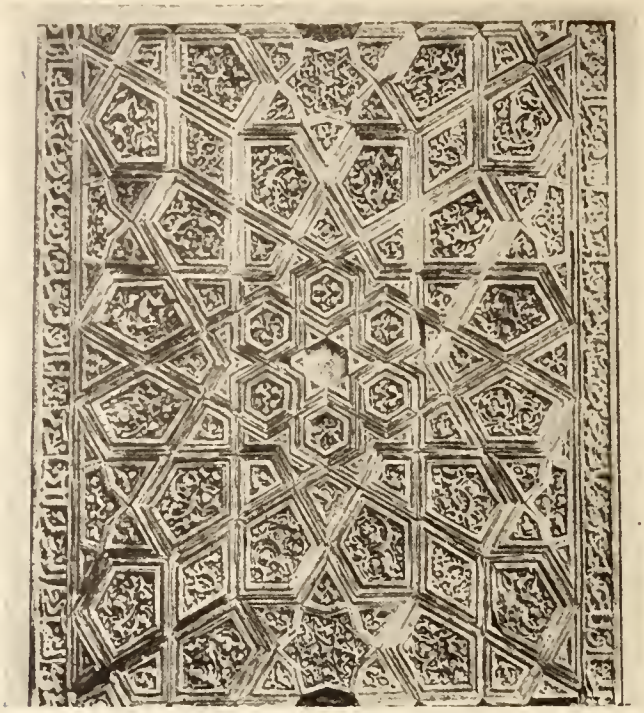


Abb. 285. Holzrelieftafel von einem Tabūt (Kenotaph) (13. Jahrhundert), Kairo, Musée Arabe.

Amida). Dargestellt ist in der Mitte Alexanders Himmelfahrt, rings in Medaillons zwischen Palmen Tiere und Tänzerinnen. Der konkrete Fall darf jedoch nicht gegen die Herkunft und Bodenständigkeit des Emails in den zentralasiatischen Hochländern ausgespielt werden. Die Blüte der nach Byzanz durch Ostvölker importierten Technik am dortigen Hofe vermag daran nichts zu ändern. Ihre Träger waren die hochländischen Reitervölker, aber hochgezogen wurde sie im Westen wie im Osten nur in besonderen Zentren der Kultur.

In der Holzschnitzerei, die häufig mit Intarsien vereint auftritt, unterscheiden wir heute drei große Schulen, die kairinische, die anatolisch-seldschuqische und die ostpersische. Von der Baghdādschule, die während der ᶜAbbāsidenzeit gewiß sehr in Blüte stand, kennen wir nur ein Werk, allerdings eines der bedeutendsten und kunsthistorisch interessantesten, den Minbar von Qairawan aus dem 9. Jahrhundert. Neben der älteren Fassade von Mschatta ist es das zweite, ebenso großartige wie rätselvolle Denkmal des islamischen Formensynkretismus und Beweis für den internationalen Charakter dieser Weltkunst zur ᶜAbbāsidenzeit. Während die Ornamentik von Mschatta noch rein vegetabilisch ist und der geometrische Stil nur mit allerdings lapidarem Zickzack sein Kommen verkündet, hat sich am Minbar von Qairawān die Vereinigung beider Systeme vollzogen. Die Ornamentik fast aller asiatischen Völker von Ägypten bis Indien und vom Kaukasus bis China ist an dieser Kanzel vereinigt. — Zahlreiche Werke sind uns von der Kairiner Holzschnitzerei, die schon in koptischer Zeit blühte, dank dem günstigen Klima erhalten. Aus der Fülle von ornamentalen und technischen Traditionen, die hier in tūlūnidischer, fātimidischer und ajjūbidischer Zeit wechselnd herrschten, heben sich deutlich drei stilistische Gruppen ab: Eine ᶜirāqenisch-kairinische, eine indoiranische und eine turkopersische. Der erstgenannte Stil vereinigt die ᶜirāqenischen Blattranken mit Menschen- und Tierfiguren und ist als Fortleben des hellenistisch-sasanidischen Ornamentstils unter den schiitischen Fātimiden anzusehen, der auch auf Sizilien und Spanien übergreift (Abb. 283). Prächtige Moscheetüren des 11.—12. Jahrhunderts sind in Kairo Denkmäler dieses frühislamischen Stils des Mittelmeerbeckens.

Abb. 286. Holzkästchen mit Elfenbeinintarsia (12.—13. Jahrh.), Palermo, Palazzo Reale (phot. Brogi).

Vom indoarischen Stil sind in Kairo nur wenige Beispiele erhalten, wovon Abbildung 281 eine Probe gibt. Er ist durch seine primitive Kerbschnittechnik und seine Rauten- und Zickzackmotive charakterisiert. Seine Träger sind noch unbekannte iranische Nomadenvölker, die meisten Spuren von ihm in den Pendschab-, Himalaja- und Hindukuschländern, wo er sich bis heute erhalten hat (vgl. Abb. 89). Als Dokument östlicher Einflüsse in Kairo verdient er Beachtung. Der turkopersische Stil gipfelt in einem System in sich geschlossener Rankenfüllungen in reichem polygonalen Rahmenwerk (Abb. 285). Er bildete sich in der Baukeramik ganz analog aus (Abb. 97), fand in Indien, Persien, Anatolien und Ägypten größte und nachhaltigste Verbreitung und wurde auch in Steinmaterial beibehalten. Die anatolisch-seldschuqische Holzschnitzerei weist ebenfalls frühe Beispiele dieses Stiles auf (Minbar der ᶜAlāeddīn Moschee v. J. 1155 n. Chr.). Die dritte große Schule der Holzschnitzerei hatte ihren Sitz in Ostpersien und gelangte in timuridischer Zeit zu schönster Blüte.

Abb. 287. Emaillierte Glasgefäße und Moscheelampen (12.—15. Jahrhundert), Berlin, K.-Friedrich-Museum.

An Stelle des Rahmenfüllwerkes treten große Tafeln mit jener reichen Blumenrankenornamentik, welche in Persien vom 15. Jahrhundert ab herrscht und mit gewissen Änderungen sich im osmanischen Ornamentstil fortsetzt (Abb. 284). Die Holzschnitzerei fand ihre Anwendung in erster Linie an Moscheetüren, Kanzeln (Minbars), Koranständern, Koranbehältern (Kursī), dann aber auch an Decken, Balkenwerk, das allerdings vorwiegend malerisch geschmückt wurde. Das Maschrabijjenwerk (Holzgitter), das am arabischen und türkischen Hausbau eine so wichtige Rolle spielt, kam, wie Beylié nachwies, aus Indien nach Vorderasien, südlich auf dem Seeweg und Arabien, nördlich mit den Turkvölkern aus den Pamirländern.

Die Werke der Elfenbeinschnitzerei- und -Malerei, zumeist Kästchen, bilden einen kunsthistorisch interessanten Maßstab dafür, wo die westislamische Schmuckkunst des Mittelmeerbeckens ohne östliche Einflüsse stehen geblieben wäre. Ihre Ornamentik zeigt ein recht tiefes Niveau, das bis auf wenige Ausnahmen durch gegenständliche und formale Einförmigkeit charakterisiert wird. Die meisten Objekte sind stilistisch so vag, daß man sie bis jetzt mit Ausnahme des spanischen kaum einwandfrei lokalisieren konnte. Soviel steht jedoch fest, daß sie — abgesehen von den Oliphanten nördlicher Barbarenvölker — vorwiegend Erzeugnisse der islamischen und normannisch-staufischen Mittelmeerländer sind und einen beliebten Exportartikel bildeten. Auch die meist fälschlich als ʿirāqenisch oder seldschuqisch bestimmten, durchbrochenen Platten des Museo Nazionale in Florenz fügen sich aus rein formalen Gründen in die Kairiner Schule ein, könnten aber eher in dem von dort beeinflußten Sizilien oder Unteritalien entstanden sein (Abb. 282, 286). Die meisten bemalten Kästchen sind nur mit einem oberflächlichen Stempel islamischer Typik behaftet.

Die islamische Kristallschneide- und Glaskunst hat zwei Gruppen von künstlerisch überaus ansprechenden Objekten hinterlassen: Die in den europäischen Kirchenschätzen und Museen zerstreuten Kristallgefäße und die Glasgefäße mit Emaildekor. Die Technik der Kristallschneiderei blühte im fātimidischen Kairo im 10.—11. Jahrhundert, wohin sie aus dem ʿIrāq gekommen sein dürfte. Die emaillierten Gläser haben ihre Heimat im ʿIrāq, von wo diese Industrie nach den syrischen Städten Damaskus und Aleppo verpflanzt wurde und später nach Venedig übergriff. Prunkpokale und Prunkflaschen sind meist mit Reiterfiguren, die großen Moscheelampen, von denen Kairo die größte Sammlung besitzt, mit Schriften dekoriert.

Literatur: Die Literatur über das islamische Kunstgewerbe ist entsprechend der großen Verbreitung seiner Objekte in europäischen Sammlungen und seiner Zusammenhänge mit dem europäischen Kunstgewerbe ziemlich umfangreich, obgleich unsere durchgreifende Erkenntnis der Zusammenhänge erst im Werden ist und durch monographische Arbeiten noch besser fundiert werden muß. Noch harrt die Fülle philologisch-historischer Forschungsergebnisse, die J. v. Karabacek in seinem grundlegenden Buch: Die persische Nadelmalerei Sūsandschird (Leipzig 1881) und zahlreichen Aufsätzen über die verschiedenen Gebiete islamischer Techniken in der Österr. Monatsschrift f. d. Orient und den Sitzungsb. d. Kais. Ak. d. Wiss. in Wien gesammelt hat, einer einwandfreien Verbindung und Identifizierung mit den heute vorhandenen Objekten, um deren Publizierung sich bisher besonders F. R. Martin und F. Sarre verdient gemacht haben.

Auf sämtlichen Gebieten orientiert das prächtige Sammelwerk: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910; 3 Bde. Fol. (F. Bruckmann 1912), vgl. dazu J.v. Karabacek, Muhammedanische Kunststudien (Sitzungsb. d. K. Ak. d. Wiss. in Wien, 172. Bd., 1913); ferner E. Kühnel: Das mohammedan. Kunsthandwerk und die Ausstellung München 1910 (Kunst u. Kunsthandwerk XIII. 1910);

ders. Die Ausst. muh. K. i. M. 1910 (Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1910 II.). Allgemeine Zusammenfassungen geben Migeon: Les arts plastiques et industriels im Manuel d'art Musulman II., und M. Herz Pascha, Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée National de l'art Arabe (Caire, wiederholt franz. u. englisch aufgelegt) für die kairinische Kunst.

Teppichkunst: Orientalische Teppiche, hg. v. K. K. Österr. Handels-Museum (Wien 1892), Groß-Folio-Mappe und Katalog. F. R. Martin: A History of Oriental Carpets before 1800 (Wien 1906), 3 Bde. Groß-Folio. A. Riegl: Altorientalische Teppiche (Leipzig 1891) 8°; A. Riegl, Ältere orientalische Teppiche a. d. Besitze d. Allh. Kaiserhauses (Jb. d. K.-S. d. Allh. Kh. XIII, 1892); W. Bode, Vorderasiatische Teppiche (Seemann, Leipzig); ders. Altpersische Knüpfteppiche (Berlin, Grote 1904); F. Sarre: Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft (Kunst u. Kunsthandwerk X, 1907).

Stoffe: J. Lessing: Die Gewebe-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museum (Berlin 1900), Groß-Folio, dazu Otto v. Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei, 2 Bde. 4° (Berlin, Wasmuth 1913), M. Dreger: Europäische Weberei und Stickerei, 3 Bde. 4° (Wien 1904); ders.: Die Gewebe und Stickereien auf der Muhamm. Ausst. in München 1910 (Kunst u. Kunsthandwerk, XIII., 1910); F. R. Martin: Morgenländische Stoffe, 4° (Stockholm 1897); ders.: Figurale pers. Stoffe, 4° (Stockholm 1899).

Keramik: J. Karabacek: Zur muslimischen Keramik (Österr. Monatsschr. f. d. O. 1884); F. Sarre: Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen . . v. Malaga (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunsts., Berlin 1903); ders. i. d. Amtl. Berichten d. Kgl. Kunstsammlungen, Berlin 1906—14; ders: Die Kleinfunde von Samarra (Islam 1914).

Metallkunst: v. Berchem: Notes d'archéologie orientale. Les cuivres arabes et les verres (Journ. asiat. 1904. Martin: Ältere Kupferarbeiten a. d. Orient. Leipzig 1902, 1 vol. pl. 4°; F. Sarre: Das Metallbecken des Atabeks Lulu v. Mossul (Münchner Jb. d. bild. K. 1907 I.); ders.: Ein oriental. Metallbecken d. 13. Jh. im Kgl. Museum f. Völkerkunde, Berlin (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunsts., 25. Bd.). N. J. Weselowsky: Ein Bronzeeimer aus Herat vom Jahre 559 d. H. (1163 n. Chr.), Petersburg 1910, russ.

Holz und Elfenbein: E. Diez: Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islam. Kunst (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1910/11); E. Kühnel: Sizilien und die islam. Elfenbeinmalerei (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXV). Mit Recht wendet sich K. gegen die von mir 1910/11 zu stark betonte Bedeutung von Mesopotamien für die Elfenbeinmalerei, die ich jetzt ebenso wie die Schnitzerei größtenteils der pseudo-islamischen Mittelmeerindustrie zuweise. F. R. Martin, Türen aus Turkestan (Stockholm 1897).

Glas: Schmoranz: Altorientalische Gläser, Fol.; R. Schmidt: Die Hedwigsgläser und die verwandten fatimidischen Glas- und Kristallschnittarbeiten (Jahrb. d. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altertümer, N. F. VI., 1911, daselbst weitere Literaturangaben).

Zahlreiche Einzelstudien erschienen im Burlington Magazine, Museum of fine Art Bulletin (Boston), Gazette des beaux arts, und anderen ausländischen Zeitschriften.

XIV. Schlußbetrachtung.

Die Geschichte der Kunst der islamischen Völker ist die mittelalterliche Kunstgeschichte des Orients, also der westlichen Hälfte von Asien, Nordafrikas und Spaniens. Ihr Schauplatz bildet, vom Maghrib abgesehen, die Mitte zwischen dem europäischen Westen und dem indochinesischen „fernen Osten". Bestimmend für ihren Ablauf waren zwei Hauptfaktoren: Der Wüstencharakter des Bodens und seine Zwischenstellung, die ihn zum Durchzugsgebiet zwischen dem fernen Osten und dem Westen und zum Schweifungsgebiet nomadisierender Völker machte. Die Brücke, über die die westöstlichen und ostwestlichen Wanderungen geschichtlich nachweisbar von der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. bis um die Mitte des zweiten Jahrtausends n. Chr. strömten, ist die iranische Landenge zwischen dem Kaspischen Meer und dem Persischen Golf. Hier war demnach der Boden für den Zusammenstoß und die Mischung der älteren Kulturen, der von den Römern vorgetragenen hellenistischen und von Arabern und Persern übernommenen babylonischen einerseits, der von den Turkvölkern vermittelten indoarischen und chinesischen anderseits.

Die Geschichte der islamischen Kunst ist daher eine Kette von Rezeptionen, wie Lamprecht die auf räumlichen Import aus gleichzeitigen Kulturen anderer Völker beruhenden Erscheinungen nennt, wenn sie vorübergehend sind, und von Endosmosen, Rezeptionen von bleibender Wirkung. Der Grund dafür, daß dieser Gesichtspunkt für die vorliegende Darstellung nicht zum allein herrschenden Ausgangspunkt und damit zur Methode gewählt wurde, lag in der Notwendigkeit, zunächst das noch kaum bekannte Material zusammenfassend vorzuführen. Eine Darstellung nach der von Lamprecht propagierten, zweifellos überaus fruchtbaren universalgeschichtlichen Methode würde aber ferner ebensolche Darstellungen der indobuddhistischen, chinesischen, ja auch der europäischen Kunst des Mittelalters notwendig machen, um universalgeschichtlich verstanden zu werden. Denn auch die europäische Kunstgeschichte des Mittelalters hat, etwa von den Versuchen Courajods abgesehen, noch keine Behandlung nach universalgeschichtlicher Methode im Sinne Lamprechts erfahren. Eine derartige vergleichende Kunstgeschichte Eurasiens im Mittelalter auf kulturgeschichtlicher Grundlage muß also künftiger Arbeit vorbehalten bleiben.

Was die islamische Kunst von der europäischen so gut wie von der ostasiatischen entwicklungsgeschichtlich tief scheidet, ist ihr Verharren auf der Stufe des Mittelalters, auf der Stufe des Typischen. Eine Renaissance oder Reformation, die mit ihren Trägern auch sie aus den Fesseln einer petrifizierten Weltanschauung befreit und zum Individualismus emporgeführt hätte, hat der Islam nicht erlebt. Der Sufismus war zu negativ und wohl auch zu geschraubt, um werktätige kulturelle Reformen zu bringen. Einige — allerdings unsterbliche — Verse seiner Dichter bleiben als seine einzige Kulturtat von Bedeutung. Das mittelalterliche Kunstwerk aber ist allen drei Menschheitsgruppen, den westlichen, orientalischen und ostasiatischen gemeinsam, Universalkunst und Weltkultur gab es nur auf dieser Stufe, daher bleibt auch ihre gemeinsame Darstellung nach der gleichen Methode ein Hauptpostulat der Kunstwissenschaft.

Wie vollzog sich nun diese Mischung des Hellenistischen, Babylonischen, Indoarischen, Chinesischen und Nordisch-Nomadischen in der Kunst des Islam? Sollte man von der Verschmelzung solcher scheinbar heterogener Elemente nicht ein stilloses Mixtum compositum als Frucht erwarten? Das Gegenteil ist der Fall. So mannigfach die formalen Elemente, die ornamentalen Systeme sind, die in dieser Weltkunst aus Osten, Westen und Norden zusammenströmen, sie werden alle von den gleichen Stilgesetzen zu einem Ganzen verarbeitet, das als etwas Eigenartiges und Neues erscheint. Diese Einheit erstreckte sich jedoch nur auf die Ornamentik und die von ihr bestrittene Dekoration. Sie beherrscht daher alle Kategorien des Kunstgewerbes und die Wände der Bauwerke, nicht aber diese selbst. Hier stoßen vielmehr zwei ganz verschiedene Traditionen aufeinander. Und die einzige Figuralkunst, die gepflegt wurde, die persische Miniaturenmalerei, steht wiederum auf einem anderen Boden. Die drei großen Kategorien also, aus denen sich die (bildende) Kunst der islamischen Völker zusammensetzte, Architektur, Buchmalerei und technische Künste fußten in verschiedenen Kulturtraditionen und waren daher untereinander stilistisch nicht einheitlich, nicht vom gleichen Geist beherrscht, wie es in der gotischen und chinesischen Kunst der Fall war.

Die islamische Architektur wurzelte in der sumerisch-babylonischen Rohziegelbaukunst, die sich ursprünglich von ihrer ältesten Heimat Turkestan aus nach Osten bis Peking, nach Südwesten bis Babylonien ausgebreitet zu haben scheint. Diese Herkunft vom Lehm, nicht vom Holzbau, und die Armut der islamischen Trockenländer an Holz, sowie die schwere Möglichkeit des Transportes von Material für Hausteinbauten über weite Strecken mangels jeglichen Wasserweges,

Abb. 288. Moderner Grabbau bei Isfahān (phot. Diez).

außer in Mesopotamien und Ägypten, alle diese Faktoren waren bestimmend für die endgültige Ausbildung der islamischen Baukunst. Sie ist durchaus bodenständig, an ihre Länder gebunden, aus dem Boden gewachsen, nur dort möglich. Ihre Ausbreitung war so groß, daß gegenseitige Befruchtungen innerhalb ihres eigenen Bezirkes von Ost nach West und umgekehrt stattfanden. Sie war zu stark und selbstbewußt, um durch die vorübergehende Übersetzung in fremdes Material umgeformt zu werden. Der in islamischer Zeit von Indien übernommene, konsequent angewendete Spitzbogen gab ihr zwar ein einheitliches Gepräge von Zentralasien bis zum Atlantischen Ozean, zog jedoch nicht eine konstruktive Evolution nach sich wie in der Gotik. Die islamische Architektur blieb eine horizontale. Der religiöse Hochdrang fand wohl in den Kuppeln, die — wieder nach indobuddhistischem Vorbilde — immer höher gestelzt wurden, und durch die Minarete Ausdruck, jedoch nur in Einzelakten, nicht im architektonischen Ganzen. Denn das künstliche Zusammenschweißen der Horizontalarchitektur mit einzelnen vertikalen Gliedern konnte zu keiner organisch-einheitlichen Schöpfung führen. Die Minarete sind nur Trabanten und können in uns nicht das Gefühl des „Empor“ auslösen, wie der gotische Kirchturm, der sich aus der architektonischen Masse langsam loslöst und, immer leichter werdend, in die Höhe strebt. Zu eigenen Schöpfungsakten, wie in der buddhistischen und christlichen Baukunst ist es in der islamischen überhaupt nicht gekommen. Die Festungsmauer diente auch den Moscheen als Umfassung und der Innenhof des Hauses diente vergrößert als Moscheehof so gut wie als Hof der Karwanserails. Die Schöpfung eines Gotteshauses vermochte der Islam nicht, weil er Gott auch keine mystische Stätte des Wohnens und der vorübergehenden sichtbaren Anwesenheit bereitete wie das Christentum. Infolgedessen kannte er auch die Processio, das Nahen zur Gottheit, nicht, das in den altorientalischen Sakralarchitekturen ebenso wie in der christlichen raumbildend, also schöpferisch wirkte. Hier siegte im Islam der ursprüngliche Geist des arabischen Beduinentums, des freien Nomaden, der keine Vermittlung kannte und anerkannte zwischen sich und dem unsichtbaren Wesen, das er anbetete. Dagegen ist der Grabkuppelbau, der in der islamischen Baukunst eine so große Rolle spielt, eine eigene aus dem ostiranischen Kuppelhaus gewonnene Raumschöpfung. Auch die Grabtürme in Persien sind eine vorher in der Architektur unbekannte Neueinführung, aber schließlich nichts anderes als Zelte aus Ziegel, also eine Nomadenform, und wohl in den nördlichen Steppen schon früher aus Holz errichtet. Die Baugestalten der religiösen Monumentalbauten werden also aus verschiedenen Kulturen übernommen, nur die Bauformen als Ganzes sind größtenteils einheimisch und wurzeln im autochthonen Ziegelbau. Diese Formen sprechen uns durch ihre Schmucklosigkeit, Ruhe und strenge Sachlichkeit ungemein an (Abb. 288). Die reliefmäßigen Wirkungen der fensterlosen, völlig glatten Mauerflächen und flachen Kuppeln der Häuser und der strenge Rhythmus einfacher Nischenfolgen erscheinen uns als Erfüllung unserer neuerdings wieder aufgestellten Ideale wahrer Monumentalität. Ein weltabgeschiedenes persisches Dorf hat gerade wegen

des Mangels jeder Differenzierung mehr architektonische Größe, als wir sie in europäischen Städten je finden können.

Gegenüber dieser bodenständigen, Jahrtausende hindurch wenig veränderten, durch ihr Material glücklich begrenzten Baukunst war das bewegliche, leicht übertragbare Kunstgewerbe Träger fremder Techniken, Formen und Ideen. Ebenso die Miniaturenmalerei. Sie bilden die Hauptdenkmäler der historischen Diosmosen und sind daher für den Kulturforscher von großer Bedeutung. Freilich dürfen aus den Niederschlägen fremder Kulturen, die sie zeigen, nicht zu weitgehende Schlüsse gezogen werden, weil damit nicht immer der Beweis für die wirkliche Durchdringung zweier Kulturen geliefert ist. Oft waren nur Handwerkerkolonien die Träger fremder Formenschätze, die nicht in der heimischen Kultur aufgingen.

Künstlerische Persönlichkeiten gab es in der islamischen Kunst nicht. Wären solche aufgetreten, so hätten sie die Kunst über die Stufe der Typik emporgehoben. Es sind uns zwar zahlreiche Meisternamen überliefert und mit bestimmten Kunstwerken verbunden, aber die Meisterschaft war doch stets nur eine handwerkliche, nicht eine künstlerisch-schöpferische. Ein später unter europäischem Einfluß lebender Architekt wie Sinan ändert an diesem Ausfall nichts. Der Ablauf der islamischen Kunst mußte sich daher mit einer den Naturvorgängen ähnlichen Gesetzmäßigkeit vollziehen und müßte sich einst, wenn uns mehr Quellen eröffnet sein werden, aus den politischen und sozialen Vorgängen restlos erklären lassen. Das Gerüst steht heute schon fest. Die islamische Religion verlangte ursprünglich ebensowenig nach Kunst, wie das Urchristentum. Beide Religionen waren wie jede monotheistische der Kunst feindlich gesinnt. Beide Religionen mußten jedoch Konzessionen machen, um sich als imperialistische Staatsreligionen durchzusetzen. Die islamische nahm zunächst die Kunst in ihren Sold, wie sie sie in den eroberten Kulturländern vorfand: In Spanien die westgotische, in Syrien die syrische, im ʿIrâq die persische. Die Religion schrieb nur die Befolgung gewisser Gesetze und Regeln vor, die sie aus dem Koran und besonders aus seiner Auslegung (Hadith) ableitete: Die Gestalt einer Moschee, ihre Orientierung, ihre Bilderreinheit usw. Im übrigen war der Kunst freie Bahn gegeben und der Wettstreit der unter eine Religion und ein Szepter gebrachten alten Kulturen konnte beginnen. Ja hier wirkte der Islam durch die weite Ausdehnung, die er in wenigen Jahrzehnten erreichte und die dadurch geschaffene Verbindung räumlich getrennter Kulturen direkt kunstfördernd, indem er durch fortwährende Rezeptionen eine Weltkunst anbahnte. Schon in omajjadischer Zeit tauchen in Syrien indobuddhistische Motive auf (Qussejr ʿAmra) und in der ʿabbâsidischen Periode wirkt am Baghdâder Kunstschaffen bereits China mit (Keramik von Samarra usw.). Dieser östliche Einfluß mußte mit dem immer stärkeren, erneuerten Vorbrechen der Turkstämme aus Zentralasien und China zunehmen und schließlich der islamischen Kunst seinen Stempel aufdrücken. In der Architektur machte er sich nur in Einzelheiten geltend, im Kunstgewerbe aber konnte sich mit östlichen Techniken der östliche Formengeist fast hemmungslos durchsetzen.

Was sich auf dem Gebiet der islamischen Kunst abspielte, ist aber nur der — von uns herausgelöste — Teil eines allgemeinen kulturgeschichtlichen Geschehens. Ganz analog muß die gesamte Geschichte der mittelalterlichen Gesellschaft abgelaufen sein, die demnach in einer Mongolisierung der eurasischen Menschheit gipfelte. Die Folgen dieser Mongolisierung lassen sich denn auch heute noch in Westasien und Osteuropa, vereinzelt aber auch in Westeuropa deutlich wahrnehmen. Die Darstellung ihrer Entstehung und Folgen bleibt eine wichtige Forderung unserer Zeit an die Geschichtswissenschaft.

XV. Index.

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe).

Abambâr 182.
Abbâs d. Gr. s. Sefewiden 4. 111. 182.
Abbâs II. 109. 148.
Abbâsiden (Kalifen): 1. 3. 6. 35. 39. 41. 46. 48. 97. 102. 124. 164. 198. 202; Hârûn ar Raschîd 41. 46. 75. 158; Mahdî El 16. 48; Ma'mûn 15f. 46. 202; Manssûr 41. 46. 48. 158; Mustanssir 97f. 142; Mutawakkil 35. 37. 41f.; Nâssir 124; abbâsidisch 2. 28. 45. 57. 70. 124. 209.
Abd el Malik s. Omajjaden 12ff.
Abd er Rahmân I. II. III. s. spanische Omajjaden 48ff.
Abû Alî el Alewî 47.
Abû Mûsâ Statthalter 9.
Abû Muslim 46.
Achämeniden VII. XVIf. 71. 78; achämenidisch VII. XIIf. XVI f. 35. 78. 125. 173f. 182. 198; achämenidisch-ägyptisch XVI.
Achlât am Wânsee 119.
Achtamar Insel im Wânsee 123.
Adler Doppel- 125. — römischer 125.
Adrianopel 126. 128. 130f. 136. 137. 140.
Adschanta 196.
Adschmîr 159. 164f. 171.
ägäisch IX.
Ägypten IX. 1f. 4. 6. 12. 29. 42. 49. 58. 68. 96. 123. 140. 141f. 151f. 155. 159. — Ober 142; Ägypter 202; ägyptisch 49. 54. 59. 120. 123. 128. 140. — alt 147. 155.
Afghânistân 2. 39; afghanisch 2. 100. 164. — afghanische Dynastien 164.
Afschâriden 4.
Aghadîr 51. 55.
Aghlabiden 2. 49; Ahmed 49.
Agora 113.
Agra 159. 163. 164. 167ff.
Ahmedâbâd 162. 163f.
Aineh Châne (Spiegelpalast) s. Palastbauten 180.
Aineh Kâri (Spiegelmosaik) 182.
Aja Sofia s. Moscheen 131. 133. 136ff.
Ajâsolûk bei Ephesus 149.
Ajjûbiden Sultane 2. 96. 140ff. 145; Kâmil (Muhammed) 145; Saladin 2. 15ff. 142. 145. 151; Sâlih (Ajjûb) 145.
Akanthus 66. 70.
Akbar s. Mongolenkaiser 164. 166. 168.
Alabaster 88.
Alâ eddîn Sultân s. Seldschûqen 112. 113. 120. 125. 128. 204.
Alâ eddîn s. Sultâne v. Dehlî 164.
Alberuni 159f.
Albrecht M. 112.
Aleppo 16. 19. 140. 205.
Alexander d. Gr. VIIIf. XVI. 59. 204.
Alexandermauer 69.
Alexandrien 8. 22.
alexandrinisch IX. 69. 97.
Algerien 51. 156.
Alhambra (Al Hamra) s. Palastbauten 176ff.
Alî s. Kalifen orthodoxe 74.
Alî Qapû s. Torbauten 177. 182. 191.
Alî Yesdî eddîn Scherîf pers. Historiograph 92.
Alif Chân 162.
Almohaden 1. 48.
Almorawiden 1. 51.
Alp Arslân Sultân s. Seldschûqen 3. 97.
Altamisch s. Sultâne v. Dehlî 164.
Amid 203.
Amida 18.
Aminâbâd 175. 183.
Ammân 28. 31. 62.
Amol 74. 97. 101.
Amr Feldherr 8. 11. 49. 145.
Amsterdam Rijksmuseum 195.
Anatolien 115. 201. 204; anatolisch 115. 119. 204.
Anau bei Aschkabâd VII.
Andalusien 48.
Anderûn s. Enderûn.
Andrae W. VII. Xf. XXII.
Andreas XXII.
Ani 114.
Anten 173, s. a. templum.
Antike XX. 24. 125. 202.
antik XVI. 11. 22. 29. 48. 50. 58. 66. 83. 133. 146. 168. 185. 202.
Antiocheia VIII. 1.
Antiochus I. s. Kommagene XVI.
Apadanas s. Palastbauten 182.
Apollonios von Thyana 78.
Apotropaion 124.
Apsiden 26f. 30. 32. 53. 88. 96. 161.
Aqserai 115.
Aqsûnqûr Emir 151.
Arabesken 47. 85. 176.
Araber VII. 1. 10. 39. 71. 75. 143f. 181. 186. 196.
Arabia Provincia 28.
Arabien IX. 8. 12. 28. 39. 45. 155. — sabäisches 8. 45; arabisch 1. 3. 8. 10f. 15. 22. 27. 45f. 50. 54. 65. 71. 90ff. 100. 108. 113. 125. 133. 143. 145. 158f. 163f. 166. 174. 185f. 191. 194. 205. — alt 91. 143.
arabisch-islamisch 16.
arabo-normannisch 181.
Archivolte XII.
Arculf Bischof 15.
Ardaschîr s. Sasaniden VIII. XIIIf. XVIII.
Ardaschîr churrah VIII.
Ardebîl 4. 73. 90. 148.
arisch 173.
Arkaden (Arkaturen) 41. 49. 52. 55. 74. 92f. 119. 133. 136f. 159. 164. 166. 176. — Blend- 35. — Zwerg- 146.
Armenien VIIIf. XIV. 56. 63. 70f. 73. 114. 117. 119f. 123. 127. 140. 170.
armenisch VIII. 119. 123. 125. 127.
Arsakiden, Dynastie der VIIf. XVI. 69.
Artaxerxes I. s. Ardaschîr XVIII. XX.
Asaak VIII.
Aschkabâd VII.
Aserbeidschân 73. 89. 148.
asiatisch klein- 3. 119f. 173. — ost- 117. 187. 189. 191. 195. 198. 201. 203. — zentral- 80. 85. 119. 124. 186f. 198. 204;
Asien Klein- VIIIf. XI. 73. 91. 96. 99. 112ff. 129. 131. — Ost- 124. 197. — Zentral- XII. 56. 68. 99. 116. 151. 169. 203. 208f.
Askar s. Lager 41. — Dschâmi El s. Moscheen 11.
Askar El 42.
Asphalt 61.
Assasînen: Meister Hasan III. 124.
Assur XVI.
Assyrer 65. 123. 175; Assyrien VII. 61; assyrisch XII. 56. 59. 78. 147. 173. 175.
Asterâbâd 90. 175.
Ateschgâhs s. Turmbauten 44.
Atrium 174.
Aurangzîb s. Mongolenkaiser 164.
Aurona 124.
Azraq El s. Palastbauten 28.
Baalbek XII. 15. 19.
Bâbar s. Mongolenkaiser 163. 167f. 191.
Babylon VIIIf. 59. 78. 98. 123. 153; Bahylonien VIIff. XIff. 61. 170; babylonisch IX. XIV. 56. 59. 123. — alt 147. 170. 198; babylonisch-assyrisch VII. 56. 147. 173; babylonisch-persisch 199.
Bachmann W. 114. 116. 119. 123.
Badâon 164.
Bâdien 23ff. 28.
Bäder 26. 176. 183.
Baghdâd 2f. 5. 41f. 46ff. 49. 58. 65. 70. 74. 75. 77. 97f. 107f. 116. 124. 158. 166. 169. 197. 200. 204. 209.
Bâgh-i-Firdaus 181f.
Bahrâm Gôr s. Sasaniden 33.
Bahrâm IV. s. Sasaniden XX.
Bahrejn Insel 8. 45f.
bahritisch 152.
Baisanghor 109. 190.
Bâjesîd Ilderim 130.
Bâjesîd Scheich 69.
Bâjesîd II s. Osmanen 133. 136.
Bâjesîdje s. Moscheen 133.
Balachâne (Oberzimmer) 174. 175.
Balch 5. 47.
Balkon 141. — Herkunft des 158.
Balkuwârâ bei Sâmarrâ s. Palastbauten 34. 35. 36f.
Balustrade 66.
Band 73. 122f. 164f. 195. 198.
Banû Nassr 37.
Banû Salamah 8.
Barakah Fürstin 150f.
Bârferûsch 74.
Bambusrohr s. Holz 113. 161
Barmekiden 46.
Barqûq Sultan s. Mamlûken 145. 151f.
Barocke 104. 111. 172. 189.
Barsbej Sultân s. Mamlûken 151f.
Barudschird Musaffar 120.
Basare 11. 47. 184. 197.
Basilika 15f. 26. 30. 32. 45. 53. 146. 151. 161.
Bâsit Abd el, Gouverneur 151.
Bassra 1. 9. 186.
Bauhütten 6.
Bauinschriften s. Epigraphik
Baumaterial s. Holz, Stein.
Baumeister: Namen der: Alî ibn el Dimischqi 149; Bedreddîn 116; Chaireddîn 128. 133. 136; Chôdscha Schukr Ullâh 85; Christodulus 127. 131; Ghiâs ed Dîn 100; Ilias Alî 127. 130; Inaiet Ullâh 85; Ismâil Châh Rûmî 169; Kâlujan 122; Kelûl ibn Abdallâh 120; Muhammed ibn Chaulân 114. 120; Muhammed Isfahâni 89; Muhammed aus Tûs 115. 117; Nisâm-ed-Dîn 85; Qerîm ed dîn Ardischâh 113; Qiwâm ed dîn 100. 109; Sinan 127. 131. 136f.; Tâbrîsî Schems ed dîn Muhammed 96; Ustâd Isâ 169.
— Wanderungen der IXf. 20. 45. 48. 53. 56. 116. 123. 169.
Baumwolle s. Stoffe 197.
Becker C. H. 22. 27. 38.
Bedr el Dschemâlî, General 142.
Bedulnen 12. 23. 28. 30. 34.
Behaismus 6.
Behrens 147.
Beischehir 112. 128.
beit (bît) s. Haus 174.
Béja 49. 53.
Bejbars Musaffar Sultân s. Mamlûken 151.
Bejbars Zâhir Sultân s. Mamlûken 16. 18. 45. 57f. 145.
Belka die 23.
Bell G. L. Miss 38. 96.
Bengalen 164. 171.
Berchem, Max van VI. 11. 22. 27. 38. 54. 58f. 108f. 112f. 122. 124. 140. 142. 145. 151. 203. 206.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum 194. 197ff. 203. 205.
Bestattungsarten 71.
Beyliè de 39. 61. 74. 98. 158. 205.
Bibi Chânum 88. 92. 99. 100. 102. 104.
Bildnisse 196 s. a. Malerei
Bir El (Bad) 26.
Bischâpûr 163ff. 166. 169.
Bisutûn XVI.
bît s. beit.
Blochet E. 112.
Blumen s. Pflanzen 169. 194. 196. 205.
Blütenmuster 200.
Bobrinsky Graf 201f.
Bode W. 194. 206.
Bodhibaum 159.
Bogen 10. 15. 17. 35. 42f. 83f. 159. 161. 170. — Blend 50. 147. — Eck 49. — Entlastung 143. — Dreiblatt s. Dreipaß. — Dreipaß 15. 114. 122. 144. 147. — gestelzt 34. 57. — Gurt XIf. — Hufeisen 14. 34. 44. 48ff. 52. 161. 164. — Kaschmir s. Dreipaß. — Kiel 53f. 57. 81f. 84. 88. 104. 117. 164. — Kleeblatt 50 s. Dreipaß. — Kreis 78. — Lappen 50 s. a. Vielpaß. — Oval 34. — Perser 53f. — Rund 14f. 50. 61. 63. 74. 114. 119. 145. 147. — Spitz X. 14. 20. 34. 37. 41ff. 45ff. 52f. 55. 57f. 63. 71. 74. 82ff. 88f. 113. 119f. 145ff. 158. 159. 164ff. 170. 172. — Spreng 34. — Vielpaß 50. 109. 144. 164. — Zwickel 81.
Bogen des Chosrau s. Tâq-i-Kesrâ.
Bordüren 83. 113.
Borrmann R. 156. 176. 183.
Bosra im Haurân 18f. 21.
Breughel Pieter 186.
Bronze 200ff.
Bronzeguß 201.
Bronzelüster 150. — türen 15. 92. 150
Bronzen von Mossul 70. 203.
broschiert 73.
Brücken 181ff.
Brunnen 130. 176f.
Brünnow R. E. 37f.
Brussa 126ff. 130.
Buchmalerei persische s. Miniaturmalerei.
Bûchârâ 1f. 42. 85. 91f. 97. 101. 112. 144. 169.
Buddha 99. 202; Buddhismus 99. 125. 157. 162; buddhistisch 99. 124. 157f.
Burgund 177.
Bustâm im Elburs 56. 70. 73.
Butler H. C. 62.
Byzanz 21. 204; Byzantiner 12. 126; 204. byzantinisch XII. 20. 48. 80. 115. 127. 129. 131. 133. 136f. 142f. 155. 199. 203.
Caesarea in Kappadocien 1. 128. 136.
Caetani L. 11.
Canterbury 166.
Caracalla 27.
Caspiae Pylae 71.
Châf 70. 100.
Chairpur 164.
chaldäisch 49. 59.
chaldeo-semitisch 97.
Châlid b. Barmek s. Barmekiden 46.
Chalîl Sultân s. Mamlûken 146.
Chaldschiden, Dynastie der 164.
Chamseh 190.

Anmerkung: Das Zeichen ᶜ für ᶜAîn und das Längezeichen ^ über den großen Anfangsbuchstaben konnten im Index wegen Typenmangel nicht gesetzt werden. Daher Abbâsiden statt ᶜAbbasiden und Iwân statt Îwân usw.

Chân persischer 175.
Chanegâh (Chanka) 151ff.
Charâni El s. Palastbauten 24. 28. 31. 38. 62.
Chardin, Chevalier 108f. 111. 182.
Chargird 68. 89. 99 100f. 104. 109. 149. 163. 199.
Chawarnaq s. Palastbauten 33.
China XVII. 5. 27. 156. 191. 196f. 204. 209.
— Indo- 29.
chinesisch 66. 113. 124. 187. 191. 197ff. 202. 207.
Chiwa 73. 182.
Chôdscha Rabî 90. 172.
Chosroes I (Chosrau Chosru) s. Sasaniden XIII. 32. 62. 69. 71. 196.
Chosroes II s. Sasaniden XX. 16.
Chosrûgird (Sebsewâr) 70.
Chotan 65.
Christen 10. 12. 20. 45. 177; Christentum 99. 125. 138; christlich VIII. XIV. XX. 13. 15f. 191f. 27. 43. 45. 48. 50f. 56. 63. 79. 112. 120. 123. 125. 138. 142. 156. 177. — alt- 7.
Churâsân 35. 39. 45ff. 54. 63. 68. 71. 73. 78. 82. 90. 97f. 171. 175. 198ff.; churâsânisch 73. 82. 90. 115.
Chwârism 159. 182.
Chwârism Schâh Muhammed 124.
Clermont-Ganneau 38.
Cole H. H. 122.
Colvin Sidney Mr. 194.
Constantine Provinz 63.
Corbett E. K. 9. 11. 59.
Córdoba 48. 49. 50f. 52. 59. 63. 192.
Coste Pascal XXII. 29. 58. 74. 96. 108f. 111. 180ff. 184.
Courajod 207.
Cunningham A. 164. 172.
Curtis W. E. 82. 100. 104. 112.
Curtius L. 155.
Curzon 112.
Dach 8ff. 42. 47. 51. 175. — flaches 113. 161. — gekurvt 164. — Giebel XIII. 20. 171. — Kegel 71. 73. 117. 119. — Pult 52. — Pyramidal 117. — Sattel 50. — Spitz 73ff. — Walm 161.
Dachstuhl, offener 52.
Damaskus 1. 10. 12f. 17f. 20f. 23. 28. 41. 53. 114. 120. 140. 143. 149ff. 155. 205.
Dâmghân 70. 73.
Dandan Uilig im Chotan 65.
Dâr s. Haus 7. 54. 174.
— el hikmah 97.
— el ilm 97.
Dârâ VIII.
Darjâ Chan 162.
Darius XIII.
Dastagerd (Eski Baghdâd) VIII
Dartein F. de 124.
Decken 170. — Holz 15. 17 26. 41. 43. 55. 58. 113. 143f. 146. 151. 160f. 180. 182. 205.
— Pteron XII.
— Stein XI. 160.
Deckenbilder s. Malerei 177.
Dehlî (Delhi) 3. 63. 82. 157. 159. 164. 166f. 169. 171. 176. 195. — Sultâne von: Alâ eddîn 164; Altamisch 164; Firûs 164; Ibrâhim 164; Mahmûd (Muhammed) adil Schâh 162ff. 166. 169; Qutb eddîn 164f.; Schêr Schâh 164; Sikandar 164.
Dehli Tschiraq 164.
Deh Nemek 79.
Dejr es Surjâni an den Natronseen 66. 68f.
Dekkan Plateau von 164. 166.
Dekoration s. Ornamentik.
Delbrück X.
Delhi s. Dehli.
Delta 56. 142. 183.
Demâwend 73.
Dholka 162. 163.
Dieulafoy Marcel VII. XIV. XXII. 59. 78. 83ff. 86f. 93. 111.
Dieulafoy J. Mme. 111.
Dikka (Sultansbühne) 137. 151.
Dio Cassius 15.
Dioskurides 185.
Diwânchâne bîrûn 175.
Diwrigi 112f. 119f. 122.
Diyârbekr 96.
Domaszewski A. v. 37.
Dow 160.
dravidisch 170.
Dreger M. 206.
Dschafari 73.
Dschaina 159. 165.
Dschâmi' 11. s. a. Masdschid.
— el Askar 41.
Dschâniden 104.
Dschanikend am Sir Darjâ 66.
Dschauhar, General 53.
Dschaunpur 164.
Dschehân Schâh s. Mongolenkaiser 164. 166. 168f. 191.
Dschehân Schâh s. Turkmenen 93.
Dschehângîr s. Mongolenkaiser 164. 168.
Dschelâl eddîn Rûmî, Mystiker 131.
Dschezire (Dschesirah) XI. 41.
Dschingiskhâniden 3f.
Dschingis Khân s. Mongolen 3.
Dschordschân am Gurgân VIII. 2. 47. 71.
— Provinz 46.
durchbrochen 205 s. a. brochiert.
Durm 156.
Dussaud 38.
Edessa 142.
Edessener 54.
Ehrenhof 34f. 37 s. a. Selamlik.
Eisbehälter (jachdân) 182f.
Eisen 14. 180.
Ekbatana (Hamadân) 73.
Elburs VIII. 56. 71. 73. 173.
Elfenbein 204. 205f.
Elûrâ 170.
Email 127. 164. 182. 203ff.
Emporen 79. 81ff. 107. 131. 136. 138. 151. 182.
Enderûn 175.
Engobe 200.
Ephesus 149.
Epigraphik 69. 113. 140; epigraphisch 73. 112f. 140. — Inschriften. Bauinschriften. Schrift. Schriftfriese (alttürkische, kûfische) XVII. 8. 14. 15. 24. 27f. 43. 46. 50f. 55. 57ff. 68f. 71. 73. 81f. 85. 88ff. 92. 100. 104. 109. 113f. 115f. 117. 125. 133. 142. 145. 152. 165f. 169. 175. 180. 191. 194. 197f. 202f. 205; Kûfî 54. 69. 117. 142. 194; Monogramme 89; Neßchî 115. 142. 194. 203.
Eriwân 93.
Erzerum 1. 115. 122.
Esra 16.
eurasisch 124. 125. 173. 207.
Eutychius 15.
Fachr eddîn Alî Wesîr 122.
Fago V. 59.
Falke Otto von XXII. 203. 206.
Faradsch Sultân s. Mamlûken 152.
Farbengebung 14ff. 73. 82. 85. 88f. 96. 105. 109. 113ff. 127. 130f. 142f. 164. 171. 177. 199ff.
Fârs, Provinz XIII. 47. 58. 80.
Fârsistân VIII. XIIIf. 78. 80. 173.
Fasâ (in Provinz Fârs) 47f.
Fassaden XIV. XVII. 6. 20. 32. 35. 37. 43. 45. 53ff. 56f. 59ff. 65. 73. 93. 100. 109. 113f. 117. 119. 123. 125. 145. 147f. 153. 155. 158. 168. 170. 172f. — Blend (Blindfenster) 62f 90. — Festungsmauer 56. 63. — Haus 61. 158. — Haushof, persische 63. — Hof 60f. — Iwân 109. — Hilâni 173. — Kirchen 125. 145. — Kultbau 56. — Nischen 63. 70. 90. 100f. 107. 114. 147. 149. — Prunk 29f. 32. — Renaissance 147. — Rillen 59. 61ff. 155. — sasanidische 61f. — Schmuck 57. — Tor 57. 62. 120. 122. — turkische 148f. — Turmmauer 56. 60. — Verkleidungs- 65. — Ziegel, indische 170.
— in: Achtamar 123; Ajâsolûk 149; Amol 101; Ardebîl 148; Brussa 127; Chargird 100f.; Kairo: Aqmar Moschee 57. 63. 145, Hâkim Moschee 45. 55. 56f. 70. 144, Hasan Moschee 147ff. 155, Salihijje Medrese 145; Mschatta 29f. 38. 65f. 68. 204; Qonia 114.
Fathpur-Sikri 159. 163f. 166. 168. 171f.
Fâtimiden 2. 53. 54. 57. 63. 140. 142. 151ff. 204. — Hâkim El 22. 45. 53. 55ff. 66. 70. 144. 152; fâtimidisch 41. 54. 57ff. 69f. 142. 152. 205. Obeid Allâh 2. 53.
Fatio E. 22.
Fayence 14. 16. 49. 108. 113. 115f. 127. 130. 164. 171. 200.
Fenollosa V. 187.
Fenster 14f. 26. 34. 43f. 50. 55. 58. 61. 63. 81f. 88. 112ff. 128. 137. 145ff. 155. 176. — Blind 62f. — Holzgitter s. Muscharabijen 141. 158. 175.
Ferahâbâd in Farsistân 80.
Ferdinand von Castilien 1.
Ferghâna 4. 159. 203.
Fergusson V. 161f. 172.
Ferischta, persischer Schriftsteller 159.
Figural 10. 70. 123ff. 194ff. 204f.
Finderisk VIII.
Firdausî (Firdusî) 71. 81. 191.
Firûs s. Sultâne von Dehlî 164.
Firûzâbâd in Fârsistân VIII. XIIff. XVI. 34. 44. 70. 78f. 164. 182.
Flächenarchitektur 170. 172.
Flandin XXII. 111.
Flechtwerk 70. 113.
Fliesendekor, türkischer 117.
— Figural, babylon. pers. 199.
— Lüster 85. 197. 198.
— Relief, persische 198f. s. a. Verkleidung.
Florenz: Museo Nazionale 203. 205.
Foucher A. X. 158. 160.
Fournier 143.
Frankreich 191.
französisch 16.
Franz Pascha VI. 59. 151. 156. 183.
Freitagsmoscheen s. Moscheen.
Fresken s. Wandgemälde.
Friedhöfe 88. 152.
Friese 58. 74. 83. 113. 115. 117. 146. 150. — Bogen 15. 63. 74. 83. 114. — Bretter 43. — Höhen 66. — Mauer 63. — Sockel 32. — Tier 200. — Zellen 88. — Zickzack 66. — Schrift s. Epigraphik.
Fustât 8. 42.
Gafsa 49. 53.
Garten 32. 37. 167ff. 180. 196.
Gartenarchitektur XIII. 182.
Garuda 124.
Gaur 164.
Gebernturm s. Turmbauten 71.
gemeißelt XI.
geometrisch 67. 70. 73. 81. 83ff. 100. 115. 117. 119f. 180. 187. 194f. 197ff. 204.
Georgien 114.
gepreßt 67. 198.
gestabt 114.
Gewölbe (Wölbebau) VIIf. Xf. XIIff. 24. 28. 32. 34. 47. 50. 78ff. 85 92. 96. 100. 105. 107. 109. 114ff. 119. 138. 143. 160ff. 164f. 175. 180. — Kappen 81. — Kreuz 26. 34. 115. — Tonnen VII. XIf XIV. XVI. 24. 26. 28. 34f. 55. 78f. 98. 100. 105. 109. 115f. 138. 175. — Quer XVI. — Trompen VII. 78ff. — Zwikkel 136 s. a. Iwâne, Kuppel Trompen.
Ghandara XX.
Gharra al 64. 66.
ghasanidisch 5. 38.
Ghasna (Afghanistân) 2. 63. 70. 81. 97. 159. 163.
Ghasnawiden 2. 97. Mahmûd von Ghasna 81. 97. 159. 163. 195.
Ghazzâlî Imâm 82.
Ghôriden, Dynastie der 164; ghôridisch 164.
Giebel 20. 57. 63. 152. 178.
Gilân 175.
Gips 9. 34. 61. 65. 137. 176f.
Gitter 43. 49. 169. — Muster 73. — Holz s. Muscharabijen.
Glas 15. 71. 128. 137. 143. 182. 198f. 205f.
Glaser Ed. 8f. 11.
Glasur 69. 73ff. 82. 85. 88f. 96. 100. 127. 164. 171. 198ff.
Glück H. XXII. 45. 55.
Golubew Victor Sig. 187.
Gold 10. 182. 199. 201f.
Gol Gumbas s. Grabbauten.
Gotarzes I. s. Partherfürsten XVI.
Goten West- 48.
Gotik 16. 65. 208; gotisch XII. 70. 85. 141. 145. 207. — west- 1. 209.
Grabbauten, Gräber: Chanka 151. 153. — Felsen (Höhlen) XVII. 71. 85. 173. — Imâmsâdeh (Heiligen) 73. 74f. 89f. — Kuppel (Mausoleen): indische 166ff., persische 78ff.; s. a. Kuppel (Grabkuppel); Grabmedresen 130. 146. 149f.; Grabmoscheen 101. 128. 131. 152. 155; Grabmoscheenmedrese 130; Stupas zentralasiatische 85; Türben (Mausoleen) 117. 119. 129. 137. 140; Grabtürme 63. 71ff. 119. 149.
Grabbauten in: Achlât am Wânsee: Iki Türbe 119, Ulû Türbe 119; Agra: des I'timâd ud dauleh 168, Tâdsch Mahal 159. 164. 167f. 169. 171f.; Ahmedâbâd 162. 163. des Darjâ Chân; Amol 74: des Mîr Busurg 101, des Nâssir-ul-Haqq 76, der drei Saijden 76; Ardebîl 73; Baghdâd: der Sittah Subeidah 75; Bârferûsch in Mâsenderân 74; Bischâpûr: des Mahmûd Adil Schâh (Gol Gumbas) 162. 163f. 166. 169, des Ibrâhîm 164; Bustâm 73. Caesarea in Kappadocien: des Huen 128; Chaipur 164. — Alt: Oktogon Sikandars 164; Chiwa (s. Kunia Urgenij) 73; Chôdscha Rabî in Churâsân 90. 172; Damaskus 150; Dâmghân 73; Dehli: 164, des Sultans Altamisch 164, des Kaisers Humâjûn 164. 167ff. 171, Pathanengräber 83. 166. 169; Dehli-Tschiraq: des Bahlôl Lôdî 164; Demâwend 73; Diwrigi: der Sitte Malik 120; Dschanikend am Sir Darjâ 66; Erzerum: Tschifte Minâre 115; Firûzâbâd: des Firûs 164; Gaur 164; Ghara Al 66; Gumbed-i-Qâbûs 69. 71. 144; Hamadân 73; Hezret Pandua 164; Isfahân: des Dschafari 73; Kairo: Kalifengräber 152, Mamlukengräber 152, des Sultâns Sâlih Ajjûb 145, der Fürstin Barakah 150f., des Sultâns Barqûq 152, — — Barsbej 152f., — — Bejbars 151, — — Chalîl 146,

— — Hasan 130. 149. **150**, — Inâl 152, des Imâm Laith 152, der Sitti Nafisa 152, des Malik Nâssir 146. 151f., des Sultans Qâjt Bej 151f. 155, — — Qalawûn (Mûristân) 143, **145**f. 151, des Scheich Ru'ej 153, der Sitti Ruqajja 152. des Sultâns Sâlih 145. 152, — — Scha'ban s. Barakah, der Schadscharet ed Dûr s. des Sultâns Sâlih, des Imâm Schâfi'i 145. 152, — Emîrs Serghetmisch 150. — der Umm as-Sâlih 146; Kiâw (bei Ardebil): des Sultans Haidar 73, des Ahmed Siâpusch 73; Kirmân: Quba-i-Sebs **85**. 99. 160. 162; Kischmar in Churâsân 73; Konstantinopel: Türbe Sulejmans 137; Kûm: Imâmsâdeh, — al'Asibah 75, — des Imâm Dur 75, — al Nadschmî 75, — Tuil 75; Kunia Urgendsch 73; Kurd Mähälla: Imâmsâdeh des Abdullâh und Faslullâh 90; Lahore: des Kaisers Dschehângîr 164; Mahûn bei Kirmân 172; Maqâm Alî in Churâsân 66. 74; Maragha am Urmiasee 73. — der Töchter des Hûlâgû 73; Merw 162: des Sultans Sandschar **81**f. 115; Mubârekpur 164; Multân: des Rukn ed dauleh 164; Nachtschewân: des Wesirs Jûsuf Ibn Kusaijr 73, der Mumine Châtûn 73. **74**. 198; Nimrud Dâgh XVI; Pasargadae: Kyrosgrab 71; Pylae Caspiae (Dorf Padi) 71; Qadam Gâh in Churâsân 90. 172; Qonia: des Dschelâl eddîn Rûmî 131, Energe Dschâmî 115, Indsche Minareli 115, des Qârâ Tai 115f.; Radkân im Elburs 73; Radkân bei Gutschân 71. 73; Rajj bei Tehrân 71. 73; Sahsarâm: des Schér Schâh 164. 166, des Husein Chân 164; Samarqand 85: Gûr-i-Mîr **88**f. 112, 161, der Oldscha Aim 88, des Schâh Sindeh (Qâssim) 88, der Schîrîn Biqa 88, der Tschudschuk Biqa 88; Sarachs 115, 162; Sârî (Mâsenderân) 74; Sengbest 54. 68, des Arslan Jâsib 81; Sikandra bei Agra: des Kaisers Akbar 164. **168**; Sulchordâd 90; Sultânîjeh: 73. 81, des Sultâns Muh. Uldschajtû Chodâbendeh **82**ff. 109. 111; Tâbarân-Tûs: des Imâm Ghazzâlî 82; Tâdsch Mahâl s. Agra; Tschirâq-Dehlî: des Bahlôl Lôdî 164; Tughlaqâbâd: des Sultans Tughlaq Schâh 164; Vahneh im Elburs 71; Verâmîn 73; Wostân am Wânsee 119; Xanthos 71.
Gräberstraßen 88f. 152.
Grabsteine 120. 125.
Grabstelen 152.
Granada **176**ff.
Graul 156.
Grelot 111.
Griechenland IX.
Griechen XXII. 83.
griechisch IX., XVI. 78. 125. 173 s. a. hellenistisch.
Grohmann Ad. VI. 11.
Grünwedel A. 80.
Gudscherat, Provinz 164.
Gulahek bei Tehrân 177. 181.
Gumbed-i-Qâbûs 69. 71. 144.
Gûr bei Firûzâbâd VIII. 44.
Gûr-i-Mîr s. Grabbauten **88**f. 112. 161.
Gurlitt Cornelius 129ff. 140. 200.
guschwâr (Kapelle f. Frauen) 91.
Gutschân VIII. 71. 73.
Gwalior 171.
Gynaikonitis 51.
Hadith (Auslegung) 209.
Hadrian 15.
Hâfis 6.
Hâfis Abru 98.
Haidar Sultân 73.
Hâkim El s. Fâtimiden 22. 45. 53f. **55**ff. 66. 70. 144. 152.
Hâkim II. s. Omajjaden 50.
Halil Edhem Pascha 122. 130. 140.
Hamâ 19.
Hamadân 73.
Hamd-Allâh pers. Geschichtsschreiber 97.
Hampel J. 68.
Hamra-Al s. Palastbauten **176**ff.
Han Dynastie 200.
Hanbal Ibn Ahmed Imâm 97f.
Handcock 59.
Handschriften 185. 186ff.
— Bilder 185ff.
Hanefiten 116.
hanefitisch 98.
Hanîfa, Abû Imâm 97.
Harâm 39. 41. 45ff. 49. 52f. 57f. 159. 165. 175.
Harâm esch Scherîf s. Plätze (Jerusalem) **13**ff. 22. 166.
Harem (Harâm) XII. 35. 130. 175ff. 180. 191.
Harîrî (Maqamen) 186. 191. 197.
Harrân 18.
Hartmann M. 124.
Hartmann Richard 22.
Harûn ar Raschîd s. Abbâsiden 41. 46. 75. 158.
Hasan Beg 181.
Hasan Sultân s. Mamlûken 130. 142f. 145. 147. **149**. **150**. 152f. 155.
Hatra VII. X. **XI**.
Hatra, Fürsten von XI.
Haurân XI. 21. 24. 45. 143.
Haus. Hausbauten 35. 37. 60f. 98. 141. 158. **173**ff. 205. — antikes 29. — Atrium 174. — babylonisches 170; beit 38. 174 s. a. bît; bit **174**. — churâsânisch 90. 98. 175; dâr 7. 54. 97. **174**f.; diwânchâne bîrûn 175. — Fachwerk 175. — Hilâni, hettitisches XIII. 173. 174f. 182. — Hof 63. **175**ff. — — Innen 173f. 176. — irâqenisches s. Hofhaus. — îwân, altpersisches 35. 98. 175. — Kairiner 175. — Kuppel XII. 78f.; Megaron, homerisches 173. — in: Miragram 67. 68. — des Muhammed 7f. — Peristyl 174. — Tarma 98. 115. 175.
Havell E. B. 156. 159. 163. **166**ff. 172.
Hekatompylos VIII.
Hell X. Hommaire de 71. 111.
Hellenismus VIIIf. IX. XVI. XX. 4. 65; hellenistisch VIII. IX. XI. XIV. XVI. 5. 9. 19. 22. 24. 32. 48. 62f. 66. 90. 97. 113. 120. 124. 143. 145. 174. 198. 204. 206f.; hellenistisch-arabisch 90; hellenistisch-parthisch VIII; hellenistisch-persisch 124; hellenistisch-orientalisch XVI. 124; hellenistisch-sasanidisch 198. 204; hellenistisch-spanisch 48.
Herât 81. 89ff. 99f. 172. **190**f. 199. 202.
Herz-Bey Max 145. 156. 205.
Herzfeld Ernst VIf. XIII. XVIII. XXIf. 22. 36ff. 39f. 42. 67f. 124. 175.
Hescht Bihischt s. Paläste Isfahân 90. 167. 181. **182**.
Hettiter 65; hettitisch 173. 175.
Hezret Pandua 164.
Hilâni s. Haus XIII. **173**ff. 182.
Himalaja 158. 204.
Hindukusch 144. 204.
Hira El 28. **29**f. 32f. 37. 42.
Hirâh, Könige von, s. Numaniden 33. 37.
Hischâm II. s. spanische Omajjaden 50. 192.
Hisn Kaifâ 203.
Hiuen Tsang, Pilger 113. 202.
Hohlkehlen 145. 180.
Holz IX. 15ff. 20f. 26. 34f. 39. 43f. 46. 49. 55. 61. 74. 98. 108. 112. 129. 137. 141. 150f. 158. 161. 170f. 173. 175. 195. 197. 206; Bau 78: Bambus 113. 161, Dattel 143, Palmen 7. 10f. 43, Pinien 50, Platanen 49, Rohr 9. 170, Sikomore 43, Tik 9. 39. 41. Zedern 50.
Holzarchitektur, Holzbau 61. 65f. 68. 113. 127. 144. 158. 161. 170. 180. 207; Holzdecken s. Decken; Holzgerüste (Noguldûn) 177. 182; Holzschnitzer — Blumen 169.
Holzschnitzerei 15. 17. 43. 46. 49. 55. 68. 146. 158. 203. **204**ff. — Kerb 67. 203.
Holzstil s. Holzarchitektur.
Holztüren 49. 203. 204.
Homs 19.
Hosios Lukas 96.
Hospitäler 85. 92. 120. 143. 145f. 153.
Huen 128.
Hufeisenbogen s. Bogen.
Hûlâgû s. Mongolen 3. 73. 82.
Humâjûn s. Mongolenkaiser 164. 167ff. 171.
Husein Chân 164.
Husein Märtyrer 3.
Husein Schâh Sultân s. Sefewiden 99. 105. 149. 182.
Husein Scharqî 164.
hypäthral 128. 130.
Ibn al Balchî 78.
Ibn Batûtah 47. 98. 176. 182.
Ibn Bîbî 125.
Ibn Chaldûn 12. 71. 140. 202.
Ibn Hanbâl s. Hanbâl.
Ibn Kusaijr Wezîr s. Grabbauten 73.
Ibn al Muqaffa XIII.
Ibn el Mutauwaq 9.
Ibn Saîd 48.
Ibn Tûlûn Ahmed s. Tûlûniden 1. 42. 44f. 53f. 59. 143.
Ibrâhîm s. Sultâne v. Dehlî 164.
Ibrâhîm Bey s. Grabbauten 115.
Idikutschehri im Tale Turfan 80.
Idrîsî 51.
Idrîsidische Dynastie 51.
Ikhschîdiden, Dynastie der 1.
Ikonium 114.
ikonographisch 65.
Ildegis Atâbeg 73f.
Illusionismus XXII. 185.
Imâme 74. 97. 152.
Imâmsâdeh s. Grabbauten 73ff.
Imaret 127.
Inder 65. 157. 160ff. 167.
Indien VIIIf. XVII. XX. 18. 29. 39. 45. 56. 99. 102. 113. 122. 124. 156ff. 169. 185. 196f. 202. 204. 208; indisch X. XX. XXII. 5. 68. 116. 146. 156. **157**ff. 191. 197ff. 202.
Indische Felsarchitektur 85. 161. 170. 196.
Indische Holzarchitektur (Holzstil) 61. 66. 113. 144. 158. 170.
Indische Marmorbauten 171.
Indischer Steinbau 170.
— Ziegelbau 170.
indoarisch 204. 206f.
indobuddhistisch 157f. 202f. 208f.
Indochina 29; indochinesisch 206.
Indogermanen, indogermanisch XII. 173.
indohellenistisch XX. 5.
indoîrânisch **158**. 165. 204.
indoislamisch 45. 144. 157. 160. 162. **164**. 166. 168f. 171f. 183.
indopathanisch 164.
indopersisch **163**. **171**.
indoturkestanisch 65f.
indotürkisch 165.
Indrapat 164.
Indsche Minâreli s. Medresen 115f. 120. **121**.
Inkrustation 49. 89. 100. 120. 143. 146 s. a. Verkleidung.
Innsbruck: Ferdinandeum 203.
Inschriften s. Epigraphik.
Intarsia 20. 51. 88. 137. 164. 171. 195 204 s. a. Mosaik.
Irân XI. XVI. **46**. 172. 187. 195.
îrânisch VIII. 71. 206.
Irâq 3. **9**f. 12. 32. **41**. 45. 58. 98. 109. 125. 140. 157. 159. 161. 175. 185f. 198. 201. 205. 209; îrâqenisch 32. 35. **41**. **45**. 66. 70. 75. **175**. 182. 186f. 198. 205; îrâqenisch-kairinisch 204; îrâqenisch-persisch 66. 175.
Isfahân XIII. 3f. 47. 58. 73. 85. 90. 99. 102. 104. **105**. **107**f. 111. 125. 144. 149. 166f. 177. 180f. **182**f. 195. 198.
Isnik (Nicäa) 127ff.
Istachr (Persepolis) VII. 47. — Qâla Istachr 78. — Schakanân 78. — Schikästäh 78.
Italien 63. 70. 143. 171. 205; italienisch XXII. 197.
Itimâd-ud- dauleh Schatzmeister 168.
Iwân (Liwân, Halle) XIf. XVI. 10f. 18. 34f. 54. 74. 88. 90f. 93. 98f. 101f. 104f. 107ff. 111. 113. 115ff. 119. 130f. 143. 149ff. 175.
Jacob G. 127.
Jaffa 58.
Jagddarstellungen XVII. XX. XXII. 177. 193. 195f. 198 s. a. Reliefplastik, Teppiche.
Ja'qûbî 15.
Jâqût 81f. 108.
Jarmorâsen 51.
Jarmuk, Schlacht am 1.
Jâsib, Arslan Walî 81.
Java 161.
Jemen 141.
Jenitschehr 126.
Jerusalem 1f. 8. 11f. **13**ff. 22. 140. 146. 151. 202.
Jeschil Dschâmî s. Moscheen **130**.
Jordanland Ost **23**f.
Kaaba 11. 14. 202.
Kaâh (Halle) 180.
Kadscharen 4.
Kailâs 170.
Kairo (Kâhîra Qahira) 2. 8. 18. 22. 41—45. 49. 53. **54**ff. 63. 66. 70. 88. 102. 130. **140**ff. 150. **153**. 175. 180. 183. 185. 200ff. Arab. Mus. 145. 204f.
Kairuan s. Qairuan, Qairawân.
Kaiser von Österreich 193.
Kaj Chusrau s. Seldschûqen 116.
Kaj Kawûs s. — 113. 120.
Kalascha s. Kumbha 162.
Kalifen s. Abbâsiden, Omajjaden, Osmanen. — Gegen — 14. — orthodoxe 1. Alî 74. 117; Omar 9f. 12. 15. 18f.; Othmân 11. 19.
Kalligraphen, persische 165; kalligraphisch 199.
Kanaudsch (Indien) 169.
kanelliert 88.
Kapitelle IX. 15f. 21. 49f. 124. 127. 161. — byzantinische 129. 133. — dorisch 127. — Glocken 41. 55. 161. — Kämpfer 15. 49. — Korb 16. — Kristall 127. — türkische 127. 133. — Zellen 127. 144.
Kappadocien 128. 136.
Karabacek J. v. 38. 190f. 197 205f.
Karawanen (Handels)-straßen X. 5. 28. 81. 124. 172.
Karawanserais (Rasthaus) 44. 81. 85. 98f. 105. 107. — Aminâbâd 175. 183. — Maqsud Begî 125; Schâh Abbâs 79. Sultân Chân 120.
Karchâne 198.
Karl Martell 1.
Kârlî (Indien) 161.
Karmaten 34. 38. 46.
Karnies 15. 122.

Kârûn VIII.
Kasan, Khâne von 3.
Kâschân 184. 200.
Kaschgâr 99.
Kaschmir 122. 127. 144. 160. 169.
Kasimof, Khâne von 3.
Kâsirûn XIX.
Kaspische Niederung 69. 74. 89. 175.
Kaspische Tore s. Caspiae Pylae.
Kassr(Qassr)-i-Schîrîn s. Palastbauten VIII. XIII. 34.
Kaukasus 70. 119. 173. 197. 204.
Keramik 190. 206. 209. — Bau 198ff. 204.— Gefäß 125. 200f. — Fliesen 199; — — Lüster 197. 198ff. 201. — — — Relief 198ff. — Mamlûken 198. 200. keramisch 130. 187.
Kerât 70.
Kerbelâ 33.
Kerka VIII.
Khanbaligh 29.
Kiâw bei Ardebîl 73.
Kielbogen s. Bogen.
Kirchen VIII. 10f. 16. 19ff. 22. 45. 56. 79. 93. 112f. 119. 125. 129. 145. 177.
Kirchen in: Achtamar 123; Aurona 124; Baalbek 15; Bosra 16; Canterbury 166; Cordoba 50; Damaskus 20; Dejr es Surjâni (Adrakirche) 66ff.; Diyârbekr 96; Esra 16; Hosios Lukas 96; Jerusalem 16; Konstantinopel: Aja Sofia XII. 131. 133. 136. 138, Apostelkirche 131, Sergius u. Bacchus 131; Qalb Lauzeh 53; Qalat Sim'ân 53; Rom: S. Cosma e Damiano 20, Maria antiqua 20; Siena 143; Ssusdal 125; Wladimir 125.
kirgisisch-islamisch 66.
Kirmân 3. 85. 99. 160. 172.
Kischmar in Churâsân 73.
Kiuyung Kwan s. Torbauten 124.
Kleinkunst 70. 123. 194.
Klosterchân 99.
Klöster 81. 99. 168. 202. — buddhistisches, s. Derwisch. — Derwisch 99. 105. — Höhlen 196. — nestorianische 99. — Sûfi 151f.
Klöster in: Achtamar 123; Adschanta 196; Chidr Eliâs 70; Dejr es Surjâni 66. 68; Kairo 151f.; Sohâg: Rotes 49. 144; Tâsch Rabât 99.
Knüpftechnik 194. 197f. s. a. Teppiche.
Köchlin (Sammlung) 186.
Kokand 203.
Koldewey 61. 98.
Kolonnaden 43.
Kommagene, Fürsten von, Antiochos I. XVI.
Konchen 63. 119.
Konia s. Qonia.
Konsolen 116f. 144. 160.
Konstantinopel XII. 19f. 93. 126. 128. 130. 131ff. 169.
Konvente 115.
Kopfbedeckung 187.
Kopten 5. 45.
Krafft Hugues 91. 102. 105. 112.
Kreide 65.
Kreis 70. 197.
Kreuze 125.
Kreuzfahrer 15ff. 141. 145.
Kreuzgänge 177.
Kreuzmuster 70. 198.
Krim, Khâne von 3.
Krone, sasanidische XVII.
Krypta 88.
Krystall 127. 182. 205.
Ktesiphon VIII. XI. XIII. 1. 10. 32. 62. 196. s. a. Seleukeia.
Kühnel E. 176f. 183. 205f.
Kûfa 1. 9ff. 20. 32. 34. 41.
Kûfî s. Epigraphik 54. 69. 117. 142. 194.
kûfisch s. Schriftfriese (Epigraphik).
Kulbarga 164ff.
Kûm 74f. 77. 79. 109.
Kumbha (Wassertopf) 162.
Kunia Urgenij 73.
Kunstgewerbe 192ff. 209.
Kunstwollen 65. 68. 144.
Kupfer 15. 51. 202.
Kuppel: Kuppelbau VII. XIIff. XVI. 13ff. 16. 18ff. 24. 30. 34. 49. 52f. 55f. 58. 71. 73. 75. 78. 82. 96. 98. 100. 102. 104f. 109. 111. 113ff. 116. 119. 128ff. 133. 136ff. 144ff. 150ff. 161ff. 169. 177. 182. — flach 81. 162. — Fünfkuppelsystem (indisch) 161. 168. — Glocken s. Lotuskuppel. — Grab 66. 81ff. 88. 90. 142. 145f. 150. 152. 155. 166. 172. 208. — Halbkugel 131. 133. 136ff. — Hänge 78f. — Haus 78. — indische 160ff. — indopersisch 163. — Kairiner 144ff. 151. — Kreuz 129ff. — Lotus 161f. — Nischen 80. — Pendentif XII. 26. 80. 96. 115. 144. — persische s. Trompenkuppel. — Rippen 50. 52. 84. 88. 160f. — Sporen 85. 88. — Sternen 117. — Tataren s. Lotuskuppel. — Trompen 49. 78f. 80. 96. 144. 160. — — — nischen 88. — türkische 115. 144. 160. — Turm 85. — Vierungs 79. — Wulst 89. — Zellen 75. — Zwiebel s. Lotuskuppel.
Kurdistân 47. 140. 147. 149.
Kurd Mâhâllâ 90.
Kursi (Koranbehälter) 205.
Kusejr Amra s. Qussejr.
Kuttâb (Schule) 151.
Kyros 71.
Lachmiden 28f. 34; lachmidisch 30. 38.
Lack 174.
Lâdschîn Sultân s. Mamlûken 44. 74.
Lager 1. 9. 28ff. 37. 39. 49. 51.
Lagermoscheen s. Moscheen.
Lagerpaläste s. Paläste.
Lahore 2. 164. 169. 171.
Laith Imâm 152.
Lamm C. 203.
Lammens P. H. 33. 38.
Lampen 205.
Lamprecht Karl 207.
Landschaft 187. 191. 196. 198.
Lane Poole S. 156. 198.
Lange Konrad 183.
Langenegger F. 183.
langobardisch 70.
Laranda s. Moscheen 120. 122.
Laubengänge 8. 20. 113. 115.
Laufer Berthold 157.
Layard 79.
Le Bon Gustave 172.
Le Coq 150. 186.
Lehm 7. 9 s. a. Ziegel.
Leiturgie 6. 10. 15. 21. 30. 32. 65. 67. 70. 113. 142. 169. 195. — Bauleute: Inder 65; Iraqener 32; Mesopotamier 32. 70; Perser 10. 21. 65. 114. — mazdeistische 10; Syrer 32. — Handwerker aus: Afrika 21; Indien 6. 21. 65; Mesopotamien 70; Persien 21. — Maurermeister aus Indien 169. — Mosaizisten: byzantinische 20; indische 169. — Steinmetzen 113. — Werkmeister 15.
Lessing Julius 206.
Le Strange Guy 22. 46. 48. 58. 78. 98.
Libanae-Assur VII.
Lichtenberg, von 183.
Limes 28.
Lisenen XII.
Littmann E. 27.
Liwân s. Iwân.
Lôdî, Dynastie der 164; Bahlôl Lôdî 164.
Loggien 61. 130. 155.
Lombardei 124; lombardisch 63.
Lotus 161f.
Löytved J. H. 113f. 117. 125. 140.
Lulu Atâbek s. Mossul 98. 125.
Lünetten 27. 70. 124.
Lüster 85. 89. 197. 198ff.; Lüstrierung 198. 201.
lykisch 71.
Lynch H. F. B. 114. 127.
Madâ'in El 10.
Maghrib 41. 49. 51. 53. 59. 112. 141. 185. 197; maghribinisch 48. 51ff. 59.
Mahdî El s. Abbâsiden 16. 48.
Mahâpadma (Kuppelkappe) 162.
Mahdija (bei Tunis) 2. 49. 53.
Mahmûd Adil Schâh s. Sultane von Dehli 162. 163f. 166. 169.
Mahmûd von Ghasna s. Ghasnawiden 81. 97. 159. 195.
Mahûn 172.
malekitisch 49.
Malerei (bemalt) 5. 15. 21. 24. 26ff. 47. 75. 81f. 85. 88f. 100. 127. 142f. 157. 164. 176. 180. 198. 200. 205. — Bildnis 190f. — Blumen 191. — Dekken 177. — Elfenbein 205f. — Genre 189. 191. — keramische 187. 198. - Landschafts 191. — Miniatur 185ff. — Papierlack 174. — Wand 5. 10. 26ff. 65. 191. 196.
Mâlik, Imâm 97f.
Malik, Schâh Emîr 93.
Malik, Schâh s. Große Seldschûqen 3. 97. 107f.
Malwijen s. Turmbauten (Minarete) 41f.
Mâmallapuram 170.
Mamlûken (Sultane) 2f. 29. 88. 96. 140ff. 198. 200ff. Aschraf Barsbej 151f.; Aschraf Chalîl 146; Barqûq 145. 151f.; Bejbars Mussaffar 151; Bejbars Zâhir 16. 18. 45. 57f. 145; Faradsch 152; Hasan 130. 142f. 145. 147. 149. 150. 152f. 155; Inâl 152; Keit Bej s. Qâjt Bej; Lâdschin 44. 74; Mu'ajjed 143. 150f.; Nâssir Muhammed 143. 145f. 151. Qâjt Bej 7. 140. 151f. 155; 180; Qalâwûn (Qalaûn) 16. 142f. 145f. 151; Schabân 150.
Ma'mûn El Wezîr 57.
Ma'mûn s. Abbâsiden 15f. 46. 202.
Mander van 111.
Manissa 128.
Manssûr s. Abbâsiden 41. 46. 48. 158.
Manssûr El, Reichsverweser 50.
Manssûra bei Tlemsên 49. 52f.
Maqâm Alî 66. 74.
Maqrîsî 58. 145.
Maqsûd Begi, s. Karawanserai 125.
Maqsûra 17. 18f. 43. 49f.
Marâgha am Urmiasee 73.
Marçais G. 53. 59.
Marco Polo 29.
Marmor 14ff. 20. 26. 41. 43. 47. 49. 92. 125. 130. 143. 150. 164. 166. 168f. 171. 180.
Marmorbauten indische 171; Marmorböden 26.
Marokko 48f. 155.
Martin F. R. 188. 190. 205f.
Mâs El, Emir 151.
Masdschid (Masǧid) 9. 11. 50.
— el Dschami 11.
— el Dschuma 11 s. a. Freitagsmoscheen.
Mâsenderân 73f. 76. 175. 183.
Masken XII.
Massenbau 170.
Massignon L. 38.
Mas'ûdî 37.
maurisch 180.
Mausoleen s. Grabbauten 71. 73ff. 152f. 164. 166f. 168f. mazdeistisch 10.
Medaillons 58. 96. 115. 196. 204.
Medîna 7f. 10. 11ff. 19. 151. 155.
Medinet-es-Salâm 47.
Medrese 54. 63. 81. 85. 91. 96ff. 107. 112f. 115ff. 130. 142f. 145. 149. 151ff. 175. 183. — deformierte 151. 153. — Grab 145. 145f. 149f. — Iwân 115. — Kuppel 115. 145. — Moschee 90f. 102. 129ff. — Grab s. Grabbauten und Moscheen. — Ursprung der 97. 99.
Medresen in: Amol 97; Aqserai 115; Baghdâd: Mustansirije 97. 98, Nisâmije 97, Schafi'itische 97; Brussa: Jeschil Dschâmi 129. 130; Buchârâ: 97. 101, Caesarea 128; Chargird 100f. 104. 109. 149. 163; Damaskus 151; Erzerum: Tschifte Minâre 115. 122; Isfahân: Schâh (Mader i) Sultân Husein 99. 105. 149; Isnik (Nicäa) 127; Jerusalem 151; Kairo 151; Aschrafijje 145f. 151, des Sultâns Barqûq (Barqûqijje) 145. 151, Bâsitijje 151, des Sultâns Bejbars 145. 151, Châtûnijje 145. 146, Chawend Barakah s. Sultân Scha'bân, des Sultâns el Gûrî 155, des Sultâns Hasan 130. 149. 150, des Sultâns Inâl 152, Kâmilijje 145, Nasrijje 145f.; des Sultâns Qâjt Bej (intra muros) 151, 152, des Sultâns Qalâwûn (Muristân) 145f., Sâlihijje 145, Serghetmischijje 150, des Sultâns Scha'bân 150f, des Emirs Uzbek 151; Zâhirijje 145. 151; Medînal 151; Mekka 151; Merw 97f.; Nîschâbûr 97f.; Qarâmân: Hatunijje 115; Qonja 119: Energhe Dschâmi 115, Indsche Minâreli 115f. 120, Qarâ Tai 115. 116f., Sirtscheli 115ff. 120; Samarqand 63. 99. 101, der Bibi Chanûm 92. 99f. 102. 104, Schîr Dâr 104, Tilla Kâri 104, Ulugh Beg 99f. 104; Siwâs 119: Brûdschirdijje 115. 120, Gjök 115. 120, Tschifte Minâre 115. 120; Tûs 97.
Megaron 173.
Mehmedijje s. Moscheen 131f.
Mekka 7ff. 11f. 14. 39. 49. 151. 202.
Melik-el Mu'azzam Isâ 16.
Menâma auf Bahrejn 46.
Meriniden 52.
Merw VII. 2f. 46. 81f. 97. 112. 115. 162.
Meschhed VIII. 70. 81f. 89ff. 93. 96. 100. 109f. 199.
Mesopotamien VIII. XI. 28. 39. 41. 45. 47. 53. 56. 59. 69f. 73. 78. 98. 123. 149. 161. 208; Mesopotamier 32; mesopotamisch XI. 5. 18f. 22. 24. 45. 63. 125. 171. 206. — alt 63; mesopotamisch-anatolisch 115.
Metall XXII. 198. 201ff. 206; Bronze 200ff. — Edel 198. 201; Gold 10. 182. 199ff., Silber XXII. 61. 182. 195. 201f.
Metallbeschläge 68. 198. 201f.
Metallblech 201.
Metallgefäße 198. 200f. 202.
Mielich A. L. 24.
Migeon V. 192. 206.
Mihrâb(Richtungs-,Gebetsnische) 6. 8. 15ff. 39. 49f. 58. 91. 113. 120. 128. 143. 150.
Mihrâb in: Brussa (Jeschil Dschâmi) 130; Isfahân 108f.; Konstantinopel(Suleimanije)131; Mossul 70; Qairawân (des Oqba) 49.
Mîl-i-Kusarnak (in Sistân) 70.
Mimbar(Kanzel) 8.16.39.137.205.
Mimbar in: Jerusalem (El Aqsa) 16; Kairo: des Sultâns Lâdschîn 74; Qairawân: des Aghlabiden Ahmed 49. 202. 204.; Qonia (Alâ eddîn) 204.
Minaret s. Turmbauten.
Ming Dynastie 187. 190. 194.

Miniaturmaler, Namen der: Behzâd **190**; Jahjâ ibn Mahmûd 186; Mirâk 190; Sultân Muhammed 188; Rizâ-i-Abbâsi 6. 189. **190**f.
Miniaturenmalerei, persische **185**ff. 207. 209. — indische **191**.
Miragram (Provinz Tschitral) 67. 68.
Mischwâr 182.
Mittelmeer IXf. XVIff. 143f. 151. 156ff. 177. 195. 204ff.
Mittwoch E. 191.
Moab 23. 26.
modelliert 198.
Modestus, Patriarch 16.
Modulus 83. 127.
Möbel, Sitz 196.
Mörtel VIIIf. XIV. 34. 61. — bau, hellenistischer **X**f.
Moguls, Groß-, s. Mongolenkaiser.
Mogulstil 163f.
Moltke 125.
Mongolei 200.
Mongolen (Dynastien Ilchâne) 3. 29. 96. 99. 109; Dschingis Chân 3; Hûlâgû 3. 73. 82; Uldschajtû Chodâbendeh 82. 109. 111.
Mongolenkaiser (Großmoguls) 3f. 162f. 166ff. 195. 203: Akbar 164. 166. 168; Aurangzîb 164; Bâbar 163. 167f. 191; Dschehân Schâh 164. 166. 168f. 191; Dschehângir 164. 168; Humâjûn 164. 167ff. 171. — mongolisch 3f. 74. 187. 195.
monolith 15. 39. 47. 50. 57. 160.
Montani Effendi 126ff. 140. 150.
Morgan de XIIf. 66.
Moria Berg 15.
Moritz B. 31. 38. 191.
Mosaik 15f. 20. 65. 88. 104. 113. 143. 168. 195. 198. — Fayence 113. 130. 171. — Fliesen 85. 89. 96. 100. 104f. 109. 199. — — Ranken 105. — Glas 137. 143. 199. — Holz 195. — Marmor 14. 171. — Stein 143. 171. — Spiegel (Aineh Kari) 174. 182. — Ziegel 104f. 109. 115. 127. 129. — Ziegelstuck 73. **75**. 114f.
Mosaikböden 26.
Mosaiken 13. 15ff. 20. 51. 182.
Mosaizisten 20.
Moscheen (Dschâmi Masdschid) 7. **9**ff. **19**. 22. 35. **41** **45**ff. 49. **51**. **53**f. 57. 63. 85. **114**. 131. 164. **165**ff. 170. 205. — Askar (Lager) **40**f. 63. — Grab 7. 85. 101. 128. 131. 152. 155. — Freitags (El-Dschum'a) 11. **39**ff. 92f. **105**ff. 165f. — — persische **105**ff.— Hof 7f. 10. 20. 90. 92f. 107. 131. — Iwân 18. 99. — Kuppel, persische **90**ff. — — turkopersische **129**. — Stützen (Hallen) 7ff. 18. 39ff. 58. 90ff. 105ff. 112. **128**f. 131. 142. 151. 153. 165. — deformierte 151. 153. — Ursprung der 7ff. 45.
Moscheemedrese s. Medresen 90f. 129f.
Moscheen in: Adrianopel: des Sultans Bâjezîd II. 136, Eski Murâdije (Ulû Dschâmi) 128, Ghadima Alî 130, Jeni Murâdije 130, Selimije 131. 136. **137**; Adschmir 159. 171: des Qutb eddîn 164; Agra (Tâdsch Mahâl) 169; Ajâsolûk bei Ephesus 149; Aleppo 19; Alexandrien: der tausend Säulen 8; Amida 18; Amol: des Mir Busurg 101; Ani in Georgien 114; Ardebîl: des Scheich Sefi 148; Baalbek 19; Badaon 164; Baghdâd (Medinet-es-Salâm) 47f.: des Manssûr 46. 48, in Russâfa 48, Dschâmi es Sultân 107; Bahrejn (Insel) 8. 45f.; Balch 47; Balkuwârâ 37; Bassra 9; Beischehir: Eschref Rûm 112. 128; Bêja 49. 53; Bischapur 164f. **166**; Bosra (im Haurân): des Omar 18f. 21; Brussa: des Ilderim Bâjesid 130, des Murâd I. (Jeschil Dschâmi') 127. 129. **130**f., Ulû Dschâmi **128**; Buchârâ 85. 92: Kaljân 91, Labi Chaûs 91; Bustâm, im Elburs 56; Caesarea: des Huen 128; Chairpur 164; Córdoba 48. **49**ff. 52. 63: Damaskus: Omajjaden 10. 13. 17f. **20**ff. 41. 53. 149; Dehlî (Delhi): Große 165. 166, Kalan Masdschid 164, Tschirki 164. — — Alt: 171, Mothki 164, des Qutb eddîn 157. 164; Dholkâ: des Alif Chân 162; Diwrigi 112f. 120. 122; Dschaunpur: Atâlâ Masdschid; des Ibrâhim Scharqî 164, des Husein Scharqi 164; Eriwân: Gjök Dschâmi 93; Fasâ (Provinz Fars) 47; Fathpur-Sikri 159. 166. 171f.; Firûzâbâd 164; Gafsa 49. 53; Gaur 164; Hamâ 19; Harrân 18; Hezret Pandua 164; Homs 19; Indrapat: Kilâ Konia 164; Isfahân 47. 58. 99. 102: Masdschid-i-Dschuma **47**. 107f. 144, Masdschid-i-Schâh **111**; Isnik (Nicäa) Jeschil Dschâmi **128**f., Nilufer Chatûn Imâre 127. 129; Istachr (Persepolis) 47; Jerusalem: El Aqsa 11. 13. 15. **16**ff. 20. 202, Felsendom 13. **14**ff. 22. 65. 145f., Kettendom 15. **16**, Qubbet es Sachra s. Felsendom, Qubbet es Silsile s. Kettendom, Omar 15 s. a. Felsendom; Kairo 60. 102: Alabaster 152, Altûnbuga 151, Amr 8. 11. 49. 145, Aqmar El **57**, 63. 145, Aqsûnqûr 151, Askar El 41, Azhar El 53. **54**f. 57. 66. 68, des Zâhir Bejbars 18. 45. 57f., Burdeini El 143, Faqihâni El 57, Gûri El 143, Hâkim El 22. 45. 53. **55**ff. 57. 66. 70. 144. 152, Hasan 130. 142f. 147. **149**. 152f. 155, Ibn Tûlûn 39. **42**ff. 45. 49. 53ff. 59. 66. 74. 143, Mâridâni El 151, des Emîr el Mâs 151, — Sultans Mu'ajjed 143. 150f., — — Nâssir Muhammed 143. 151, — — Qâjt Bej 152. 155, — — Qalâwûn (Muristân) 143. **145**f. 153, — Ssâlih Talâ'i' Es 57, — Tûlûn s. d. Ibn Tûlûn, Zitadellen s. des Nâssir Muhammed; Konstantinopel **131**ff.: Atik Alî Pascha 130, Bâjesîdije (des Sultans Bâjesîd II.) **133**. 136, Dawûd Pascha 130, Mehmedije (des Sultâns Muhammed II.) **131**. Murâd Pascha 130, Prinzen 131, Schâhsâde 136f., Selimije (des Sultans Selim II.) 136, Sindschirli Koju 128, Sophien 131. 133. 136ff., Suleimânije (des Sultâns Suleimân II.) **136**ff.; Kûfa 9f. 11. 20. 41; Kulbarga 164f.; Kûm 109; Maghrib 49. 51ff. 112; Mahdija 49. 53; Manissa: Murâdije 128; Manssûra (bei Tlemsên) 49. 52f.; Medîna 7. 10f. 19; Mekka 9. 11; Menâmâ s. Bahrejn 46; Merw 46; Meschhed: Dschauhar Sâde 100. 109, Heiligtum des Imâm Risâ 109, Masdschid-i-Schâh **93**. 96. 129; Mossul 70; Mschatta 37; Nischâbûr 46f.; Ochejdir 34f. 37; Philippopel: Dschumaja 128, Imaret 130; Qairawân (Qairuân) 39. 48f. 63. 102, des Sidi Oqba 18. **49**. 53f 198; Qatâi El 39; Qonia (Konia): des Alâ eddin (Burg) 112. **113**. 120. 128. 204, Dschelâl eddin Rûmî 131, Energhe Dschâmi 112. 115, Laranda 120; Qossêr el Hallabât 19f. 24; Ramle 19. 21; Raqqah 39. **41**. 44f.; Rubât Ar 46; Samarqand 85. 88. 92; Sâmarrâ 39. **41**ff. 49. 63. 102, Abû Dilif **41**. **42**, des Mutawakkil **41**ff. 45; Schâh Abd el Qâsim 109; Schahristân 47f.; Schirâs 47. 58; Sevilla 63; Sfax 49. 53; Sîrâf 46; Sîwâs: Dschâmi Kabîr 112. **113**; Sofia 128; Sousse 49. 53; Täbris: Blaue 93. **96**. 129; Tlemsên 49. 63: Alî ben Jusuf **51**f., Atîq El **51**; Toledo 49; Tripolis 19; Tunis 48f. 63: Zeitûna Es **53**; Turbet-i-Scheich Dschâm 172; Umtaieh El 19; Verâmîn 102. 109; Wân: Ulû Dschâmi **114**.
Moskau, Kais. Rüstkammer 196.
Mossul XI. 70. 125. 203.
— Atâbeg von 98: Lulu 125. 203.
Mschatta El 5. **29**. **30**. 32ff. 35. 37f. 65ff. 204.
Mubârekpur-Kotila 164.
Muhammed, Prophet 1. 3. 7f. 11. 13. 117.
Muhammed I. s. Osmanen 130.
Muhammed II. 132.
Muhammed Sultân Mirsâ 88.
Mullahs 165.
Multân 164. 169. 171.
Mumine Châtûn 73. **74**. 198.
Mumtaz-i-Mahâl 168.
München 186. 191: Hof- u. Staatsbibliothek 203.
Münsterberg O. V.
Münzbilder IX. XVIf.
Muqaddasi 16f. 20. 47f. 56. 108.
Muqarnat 79. 100. 144. 146 s. a. Stalaktiten, Zellen.
Murâd I. s. Osmanen 127ff. 130.
Murâd II. — — 127f.
Muristân (Hospital) 143. 145. **146**. 153.
Mûsâ al Qâsim Imâm 3.
Muscharabijen (Holzgitterfenster) 141. 158. 175. 205.
Muschel 10. 43. 50. 53. 57. 61. 63.
Musil A. V. 24ff. 34. 38. 64.
Mussâlla 8. 11. 37. 91f. **100**.
— der Banu Salamah 8.
— sunnitisches **92**.
Mustanssir s. Abbâsiden 97f. 142.
Mustanssirije s. Medresen 97. **98**.
Muster ohne Ende 73. **117**. 197f.
Mutawakkil s. Abbâsiden 35. 37. 41f.
Mutawakkilije s. Moscheen in Sâmarrâ 41f.
Muthesius H. 147.
Muttra 159.
Muwaqqar s. Palastbauten 28. 33.
Mžik H. v. 176.
Nabatäisch 62.
Nachtschewân **73**f. 85. 198.
Nagas 124.
Nâin 181.
namâsgâh (Gebetsort) 91.
Naqsch-i-Rustem bei Persepolis XVII. **XVIII**.
Narâm Sin. Siegerstele des 123.
Narses XIXf.
Narthex 100. 128.
Narynsk 99.
Näsby in Schweden 203.
Nasrijje s. Medresen 145.
Nâssir, Sultan, s. Mamlûken 143. 145f. 151.
Nâssiri Chosrau 16f. 47. 98. 202.
Nassriden 176f.
Natronseen **67**f.
Nebukadnezar 59.
Nedschef 33.
Nehawend, Schlacht von 1.
Neßchi s. Epigraphik 115. 142. 194. 203.
Nestorianer 99.
Netzwerk 88.
Nicäa 126ff.
Niedermayer O. 58. 107.
Niello 202.
Nilufer Chatûn, Fürstin 127. 129.
Nilufer, Chatûn Imâre s. Moscheen 127. 129.
Nimbus XX. 27.
Nimrud Dâgh s. Grabbauten XVI.
Ninive 70.
Nippur 47.
Nisâm el Mulk Wezir 97. 107.
Nisâmijjeh s. Medresen 97. 107.
Nischâbûr 2f. 46f. 90. 97f.
Nischen XVf. 14. 24. 26. 34f. 42. 55. 57. 61. 63. 65. 79. 81f. 88. 90. 101. 104f. 109. 112. 120. 145. 151. 169f. 182. — Blend 34f. 50. 54. 90. — Eck 49. 54. 56. 81. — — Drei 66. — Fenster 61. 176. — Flach 82. 96. 146f. — Gebets s. Mihrâb — Giebel 152. — Mauer 8. 61. 63. — Muschel 43. 53. 61. — Plafond 182. — Rund XVI. 43. — Säulen 57. — Spitz 119. — Stufenrezeß 146. — Tor 147. — Trompen 81f. 88. — Wand 81. 100.
Nisibis XI.
Nizâmî 187f. 190f.
Nöldeke Th. 27. 71.
Noguldûn 177. 182.
Nomaden 28f. 69. 119. 173. 197ff. 204. 206. 208.
normannisch arab. 181. — staufisch 205.
Numaniden, Numan: 33. 37.
Nûr Mahâl, Kaiserin 168.
Nutzbauten 182. **183**.
Obeid Allâh s. Fâtimiden 2. 53.
Ochejdir 32. **33**ff. 37f. 47. 62f. 175.
Oda (Zimmer) 175.
Ohson d'Muradscha J. 6f.
Oliphanten s. Elfenbein 205.
Omajjaden (Kalifen) 1. 6. 9f. 12. 13f. 17. **20**. 22ff. 28. 41. **48**. 53. 102. 149: Abd el Malik 12ff.; Jezîd II. 28. 33; Sulaimân 23. 71; Walîd I. 7. 10ff. 15. 20ff. 27f. 65; Walîd II. 28. — Omajjaden, spanische 48ff. Abd er Rahmân I. 48f.; Abd er Rahmân II. 49; Abd er Rahmân III. 48.50f.; Hâkim II. 50; Hischâm II. 50. 192. — omajjadisch 5. 20. 28. 38. 57. 63. 65.
Omar s. Kalifen, orthodoxe 9f. 12. 15. 18f.
Omar Chajjam 6. 97.
Oqba b. Nâfi 18. **49**. 53. 198.
Orchân Sultan s. Osmanen 126. 129.
Orchontal 200.
Orient 7. 111. 155. 173. 175. 195. 197.
— alter VII. IXf. XII. XIX. 7.
— hellenistisch-persischer 124.
— islamischer **VII**ff. 197.
orientalisch IX. XI. XVI. XIXf. XXII. 19. 181. 185. 192.
— alt XVIff. 9. 32. 41. 65. 114. 147. 177. 197f.
orientalisch-persisch XVI.
Orientgesellschaft, deutsche VII.
Ornamentik (Bauornamentik) 5. 54. 59ff. 65ff. 69f. 143. 164. 187. 198f. — Band 123. 143. 164. Gefäß 205. — figurale 123ff. 194. — Flach 68. — geometrische 67. 70. 120. 194f. 198. 204. — Holz 65. **67**f. — Mosaik 65. 198f. s. a. Mosaik. — Relief- s. Relief. — Riemen 70. — Stein 65. **70**. 119. — Stoff **197**. — Stuck 37. 51. 54. 65. **66**ff. 70. 75. 82. 89. 109. 115. 125. 142. 147. — Textil 65. 119. — Tiefendunkel 67ff. 125. — vegetabilische 67. 70. 120. 123. 198f. 204. — Weinblatt 67. **68**. — Ziegel **69**f. 85.
Orthostaten, altorientalische 32. 65.

Ortuqiden: Rukn ed Dauleh 164. 203.
Ortuqidenschale s. Metallgefäße 203.
Osmanen (Ottomanen) 2. 16. 115. 126ff. 149. 152. — Kalifen: Bâjezid Ilderim 130; Bâjezid II. 133. 136; Muhammed Alî 152; Muhammed I. 130; Muhammed II. 131; Murâd I. 127ff. 130; Murâd II. 128; Orchân 126. 129; Osmân 126; Selîm I. 127. 136; Sulejmân d. Große 16. 126. 136. — osmanisch, ottomanisch 126ff. 205.
Osthaus 200.
Oval 34. Spitz — 197.
Pagoden 169.
Palastbau, Paläste 19. 23ff. 28f. 35. 60f. 90. 173. 175f.: Apadanas 182; Bâdien 23ff.; Hîra 23ff. — Lager 28ff.
Paläste (und Schlösser) in: Agra 164; Azraq El 28; Babylon 59. 78; Balkuwârâ 34. 35ff. 39; Chârâni El 24. 28. 38. 62; Chawarnaq 33; Chwarism 182; Córdoba: Elcazar 49; Damaskus 23; Dehli 164. 176; Farsistân XIII; Fathpur Sikri 164; Ferahâbâd 80; Firûzâbâd XIIf. XIVf. 34. 78ff. 182; Granada: Al-Hamra, Alhambra 176ff.; Gulahek b. Tehrân: Bâgh-i-Firdûsî 177. 181f.; Hatra XIf.; Hîra El 23. 28. 29f. 32f. 37. 42; Isfahân: Aineh Châne 180, Hescht Bihischt 90. 167. 181. 182, Tschihil Sutûn XIII. 181. 182; Kairo 180: des Ibn Tûlûn (El Meidan) 42; Khânbaligh 29; Ktesiphon: Tâq i Kesrâ (Bogen des Chosroes) XI. XIII. 32. 62. 102. 104. 196; Mada'in El: Weißes Schloß 10; Mossul: Qara Serai 125; Mschatta 5. 22. 29ff. 37f. 65f. 68; Muwaqqar 28. 33; Ochejdir 32f. 34f. 37f. 47. 62f. 175; Palermo: Menani 181, Zisa 181; Pasargadae 35. 65; Peking 32; Persepolis XIII. 35. 78. 176; Qassr el Abjad in der Ruhbe 28; Qassr el Aschiq 37; Qassr-i-Schirîn VIII. XIII. 34; Qassr et Tûba 32f. 38; Qastal 28; Qonia 114; Qussejr Amra 5. 24ff. 38. 65. 78. 209; Ramle 23; Sâmarrâ 32. 65ff. 176, Dâr el Chalifa 54; Sarotar (Sistân): Tahl Dâs 62f. 102; Sarvistân XII. XIVff. 35. 80. 90; Susa 78; Tâq-i-bostân XXf.; Tâq Iwân VIII; Tunis 29. 32.
Palermo 181. 204.
Palmetten 67. 70. 73. 197. — Schild 104. 120. 122.
Palmyra XI.
Pamir 205.
Pantokrator 27.
Parâs VIII.
Paris 166. 186.
Parther VIIIf. XVI. XVIII. 69. 73. 196f.
Partherfürsten: Gotarzes I. XVI.
parthisch VIIf. X. XVI. 63. 73. 78. 174.
Pasargadae V. VII. 35. 65. 71. 111.
Pathanen Dynastien 163f.
Pathanengräber s. Grabbauten 82. 166. 169.
Pathanenstil 163.
Pavillon 47. 90. 161. 177. — Garten 90. 166f. 181f.
Peking 5. 29. 32. 124.
Pendentif 146 s. a. Kuppel.
Pendschab 204.
Peribolos 22.
Peristyl 174.
Persepolis VII. XVIII. 35. 47. 78. 111. 125. 176.
Perserbogen s. Bogen 53f.
Persien, Alt VII.
Persis, Landschaft VIII.
persisch, alt XVII. XXII. 35. 78. 97. 111. 160. 182. 198.
Persischer Golf VIII. 46. 206.
Peschaur (Peschawer) X.
Petersburg 201f.: kais. öff. Bibliothek 187. 189. 191; kais. arch. Kommission 61; asiat. Museum 186.
Pflanzendarstellung: Bäume 20. 196; Palmen 204; Blätter: Bodhibaum 159. — Lotus 161. — Wein 67f.; Blüten: Lotus 162; Blumen 169. 191. 194. 196. 204.
Philippopel 128. 130.
Philostrat 78.
Phönikien IX.
Pietradura 168. 171.
Pinder W. 6.
Pischtaq 104.
Plafond s. Decken.
Plafond Ausstattung des 161. 182.
Plastik 123. 157. 191. — Groß, parthische XVI. — — seleukidische XVI, s. a. Reliefplastik.
Plätze in: Buchârâ: Rigistân 91f. Isfahân: Meidân i Schâh 104. 111, Tschehâr Bâgh 105; Jerusalem: Harâm esch Scherîf 13ff. 22; Samarqand: Rigistân 104.
Platten 199: s. a. Verkleidung.
polygon, polygonal 41. 49. 53. 74. 81. 140. 145. 151. 183. 204. — Polygone 199. — Polygonmuster 73. 100. 120. 197.
Portale s. Torbauten.
Portiken 14. 20. 49. 52. 57f.
Porzellan 182.
Prambânam auf Java 161.
Prangey, Girault de 32. 59.
Prisse d'Avennes 58. 154.
Qâbûs, Schams i Ma'alî (Emîr) 71.
Qadam Gâh (Churâsân) 90. 172.
Qadrivium 168. 182.
Qâlâ-i-hesâr-dâr 66.
Qâlâ Mârân VIII.
Qâhira s. Kairo.
Qairawân (Qairuân) 1f. 18. 39. 48. 49. 51. 53f. 63. 102. 202. 204.
Qâjt Bej Sultân s. Mamlûken 7. 140. 151f. 155. 180.
Qal'a-Benni Hammad 63.
Qalat Sim'ân 53.
Qalâwûn s. Mamlûken 16. 142f. 145f. 151.
Qalb Lauzeh 53.
Qandahâr 169.
Qârâ Chitej Dynastie der 85.
Qaramân 115.
Qârâ Tai Dschelâl eddîn Emîr 115. 116. s. a. Medresen.
Qassr el Abjad s. Palastbauten 28.
Qassr el Aschiq — — 37.
Qassr-i-Schirîn — — VIII. XIII. 34.
Qassr et Tûba — — 32f. 38.
Qaswin 202.
Qaswinî 186.
Qastal s. Palastbauten 28.
Qatâi' El 39. 42. 54.
Qatavögel 27.
Qibla 8. 20. 39. 41f. 49. 52. 54. 57f. 91f. 105. 108. 111. 113. 130. 137. 146. 151. 153.
Qonja (Konia) 112. 113f. 115ff. 119f. 122. 125. 128. 131. 141.
Qossêr el Hallabât 19f. 24.
Qubba-i-Sebs s. Grabbauten 85. 99. 160. 162.
Qubba (Kuppel) 14.
Qussejr Amra s. Palastbauten 5. 24ff. 38. 65. 78. 209.
Qutb eddîn Ajbek s. Sultâne von Dehlî 164f.
Qutb Minâr s. Minarete 157f. 164. 165.
Rad s. Symbole 162.
Radkân im Elburs 73.
Radkân bei Gutschân 71. 73.
Radloff 200.
Râfiqa Al 41.
Rajj 71. 73. 187. 197ff. 200.
Ramle 19. 21. 23.
Ranken 15. 17. 58. 70. 85. 96. 104f. 115. 120. 123. 143. 194f. 197. 200. 204f. — Blatt 204. — Gabel 68. — Trauben 15. — Wellen 69.
Rapport, Uneudlicher 117. 198f. s. a. Muster ohne Ende.
Raqqah 39. 41. 44. 63. 187. 200.
Raumkunst 169f.
Rauten 57f. 69f. 89. 146. 204.
Reitemeyer E. 11.
Reiterdarstellungen XVI. XVIIIff. 195. 197. 205.
Reiterrüstungen 202.
Relief (ornamental), reliefiert 69. 74. 82. 85. 88f. 92. 96. 122. 127. 165. 170f. 174. 180. 198ff. 200. 204.
Reliefplastik XII. XVIff. 78. 123. 124f. 150. — Fels, sasanidisch XVIIff. — Jagd XX.
Renaissance XXII. 147. 157. 199.
Reuther O. 33ff. 38. 175. 183.
Rezesse 61. — Stufen 63.
Rhages 73. 197.
Rhodos 201.
Richtung 8. 39. 138 s. a. Qibla.
Richtungsnische s. Mihrâb.
Riegl Alois 68. 194f. 197. 206.
Riemen 68. 70.
Rillen (Rillung) 42. 59. 61ff. 147 s. a. Fassade. — Stufen XVI.
Rios Amador de los 52.
Rippen (Rippung) 52. 63. 84. 88. 160f. — Strahlen 57. 152 s. a. Kuppel.
Risâ Imâm 109.
Risaliten 58. 61.
Rivoira F. T. 16. 59.
Riwâq (Halle) 8. 37. 55. 58.
Rizâ-i-Abbâsî s. Miniaturenmaler 6. 189f. 191.
Rom IX. XVIII 206.: Forum Romanum 20; Pantheon 163; Thermen des Caracalla 27. — römisch IX. XVIIf. XX. XXII. 28. 75. 125. 174.
romäisch 10.
romanisch 48. 63. 125.
Rosetten 104.
Rosinthal J. 80. 144.
Rubât Ar 46. 99.
Rubruk Wilhelm v., Rubruquis Guillaume 29. 99.
Ruch Schâh s. Timûriden 89. 100. 109.
Rukn ed dauleh s. Ortuqiden 164. 203.
Russâfa 48.
russisch 99. 115. 125.
Saadi 6.
Sabäer 8. — sabäisch 8. 11. 45.
Sâbât (unterirdischer Gang) 50.
Sachau 158. 160.
Saffâriden 2. Amr b. Laith. 46f.
Sahsarâm 164. 166.
Saif b. Omar 32.
Sajjiden, Dynastie der 76. 164.
Saladin H. V. 53. 59. 98. 112. 140. 145. 161. 192. 202.
Saladin (Salâh eddîn) Sultân s. Ajjûbiden 2. 15ff. 142f. 145. 151.
Sâlih, Sultân s. Ajjûbiden 145.
Salomon 13. — salomonisch 15. 177.
Sâmâniden 2. 46. 92.
Samarqand 1ff. 63. 85. 88f. 92. 99. 101f. 104. 112. 169. 199.
Sâmarrâ 32. 34f. 37. 39. 41ff. 44f. 49. 54. 58. 63. 65ff. 67f. 102. 125. 176. 198. 200. 209.
Samhûdî 10f.
Sandschar, Sultân, s. Seldschûken 81. 82. 115.
Sarachs 115. 162.
Sapor s. Schâpûr.
Sârî 74. 174.
Sarkophage 200.
Sarotar in Sistân 62.
Sarre F. VIf. XVIIIf. XXIf. 39f. 42. 72. 74ff. 85. 90. 94f. 101. 103. 111. 113. 117f. 122. 124. 140. 183. 185f. 191. 205f.
Sarwistân VIII. XII. XIV. XVf. 35. 79f. 90.
Sasaniden VII. VIIIf. XVIf. XX. 1. 10. 28. 33. 47. 71. 167. 191. 195f.; Ardaschir (Artaxerxes) VIII. XIII.f. XVIII.; Bahrâm IV. XX; Bahrâm Gôr 33; Chosroes I. (Chosrau, Chosru) XIII. 32. 67. 69. 71. 196; Chosroes II. (Chosrau) XX. 16; Schâpûr I. (Sapor) XI. XIII. XVIII. XIX. — sasanidisch VIIf. Xff. XVI. XVII. XX. XXII. 28. 34f. 61ff. 65f. 80. 90. 129. 160. 175. 182. 195ff. 201. 204.
Schaade A. 183.
Scha'bân, Sultân, s. Mamlûken 150.
Schachbrettmuster 142.
Schadscharet ed Dûr 145. 152.
Schâfii Imâm 97. 145. 152. — schafi'itisch 97f. 145. 152.
Schah Abbas s. Karawanserai 79.
Schâh Abd el Qâssim bei Tehrân 109.
Schâhnâme 187. 191.
Schâhristân 47. 92.
Schâh Sultân Husein s. Medresen 99. 105. 149.
Schâh Sindeh 88. 89. 152 s. a. Gräberstraße.
Schâpûr (Sapor) s. Sasaniden XI. XVIII. XIX.
Schâpûr (Stadt) VIII. XIX.
Schams al Ma'alî Qâbûs s. Qâbûs 71.
Scharqiden 164; Scharqi Ibrâhîm 164; Scharqî Husein 164.
Schäfer B. N. 186.
Schefer Ch. 47. 98. 202.
Scheich Sefî 4. 148.
Schejbâniden 3.
Schems eddîn Muhammed Wezîr 120.
Schêr Schâh s. Sultâne v. Dehlî 164. 166.
Schichtenwechsel 127. 142f.
Schiismus 6. — Schiiten 2. 74. — schiitisch 2ff. 34. 75. 96f. 109. 199. 204.
Schîrâs 47. 58. 78. 99f. 125. 169. 175. 177. 183. 189. 195.
Schîr Dâr s. Medresen 103f.
Schliff. — Stein 143.
Schlösser 24. 28. 35. 67. — Garten persische 182. — Lust 176. 181. — sasanidische 33ff. — Winter, syrische 37. — Wüsten 23f. Weiteres s. Palastbauten.
Schmidt R. 206.
Schmoranz 206.
Schneider H. 123.
Schnitt (eingeschnitten) IX. 43. 73. 82. 85. 92. 143. 198. — Kerb 204. — Kristall 205.
Schnitzerei: Blumen 169. — Elfenbein 205f., Holz- s. Holz. — Marmor 169.
Schönbrunn 193.
Schriftfriese s. Epigraphik.
Schriftstreifen s. tirâs.
Schubert-Soldern 101f. 112.
Schukowsky B. A. 112.
Schulz B. 23. 30. 38.
Schulz Ph. Walter 185. 187. 191.
Schwarz 39.
Schwarzlämmer, Dynastie der 93.
Sebîl (Brunnen) 151.
Sebsewâr 70. 79.
Sefewiden 3f. 83. 105. 111; Abbâs d. Gr. 4. 111. 182. 195; Abbâs II. 109. 148; Husein Schâh Sultân, 99. 105. 149. 182; Scheich Sefi 4. 148; Schâh Tahmâsp 109. 188. 190. — sefewidisch XIII. 182. 191.

Selâmlik (Ehrenhof) 19. 35. 93. 175f.
Seldschûqen (Dynastien, Sultâne): a) churâsânische (Große) 1. 2f. 73. 82. 85. 97. 107f.: Alp Arslân 3. 97; Malik Schâh 3. 97. 107f.; Sandschar 81. 115; Toghrul Beg 108. b) von Kirmân 3. 85. 99. c) von Rûm 3. 57. 112ff. 119. 126. 140: Alâ eddîn 112f. 120. 125. 128. 204; Kaj Chusrau 116; Kaj Kâwûs 113. 120; Kilidsch Arslân II. 114. — seldschûqisch 2. 96. 98f. 111ff. 115. 123. 130. 140f. 195. 202ff.
Seleukeia VIII. — Ktesiphon XI. 1. 10. 62.
Seleukiden VIIff. XVI.
seleukidisch VII. XVI. 59. 61.
Selîm I. s. Osmanen 127. 136.
Semiten 173. 186. — semitisch 123. 125. 173f.
Semnân 70.
Sendschân 202f.
Sengbest in Churâsân 54. 68. 70. 81. 151. 163.
Sengiden 202.
Septimius Severus XI.
Serdâb (Kellergemach) 175.
Serendsch in Sistân 2.
Serghetmisch, Emir 150.
Sevilla 51. 63. 180.
Sfax 49. 53.
Siapusch, Sultân 73.
Sidi Oqba s. a. Moscheen 18. 49. 53f. 198.
Sidi Oqbah s. Grabkuppeln 152.
Siena 143.
Sijâd, Statthalter 9f.
Sikandar s. Sultâne v. Dehli 164.
Sikandra 168.
Silber 61. 182. 201f.
Silberschale, sasanidische 61.
Silberschüssel, sasanidische 195.
Silpa-Sâstras 157. 162.
Sima 66.
Sinan s. Baumeister 127. 131. 136f. 209.
Sîrâf am Persischen Golf 46.
Sirtscheli s. Medresen 115ff. 120.
Sirwâh 8. 11.
Sistân VIII. 2. 47. 62. 70.
Sittah Subeidah s. Grabhauten 75.
Sitti Nafisa — — 152.
Sitti Ruqajja — — 152.
Siwâs 112. 113. 115. 119f. 122.
Siyu-ki 113.
Sizilien 177. 182. 204f.
Skulptur, skulpiert 32 s. Relief. — Bau 170.
Skulpturen 30. 125 s. a. Reliefplastik.
Smirnoff XXII.
Smith A. Vincent 172.
Smith E. W. 172.
Sobernheim 22.
Sockel XII. 32. 55. 65. 143. 146. 152. 180. 198.
Sofia, Nationalmuseum 128.
Sohâg 49. 144.
Sousse 49. 53.
Spanien 48ff. 63. 70. 143. 155. 197f. 201. 204. 209. — spanisch 48f. 52. 96. 192. 200. 204.
Spiegel s. Mosaik 174. 180. 182.
Spiegel F. 71.
Spiers Phené R. 22. 156.
Spiral 41. 44. 55.
Spolien 14ff. 19f. 43. 46ff. 53f. 57f. 113. 129. 133. 146. 159. 165.
Ssâlih Talâ'i' Es 57.
Ssahn (Sahn) (Innenhof) 10. 35.
Ssusdal 124.
Stalaktiten 57. 100. 144. 147. 153. 177. 180. 182 s. a. Muqarnat und Zellen.
Stein M. A. 66f.
Stein 9f. 14. 20f. 32. 44ff. 47. 51. 54. 56. 63. 65. 70f. 78. 82. 112. 114. 117. 142ff. 146f. 159ff. 164. 171ff. 180. 200. 204. — Füll 66. — Hau 51. 92. 170. 207. — Keil 50. — Quadern XI. 54f. 58. 171.
Steinbaukunst VII. IXff. 10. 24. 54. 56. 63. 117. 142. 144. 165. 170.
Steingut 200.
Steinmetz 6. 113.
Steinschnitt 143.
Steinsorten: Basalt XI; Bruchstein VIIIf. X. 34. 55. 58; Granit 49. 142. 146. 151; Jaspis 88. 182; Karneol 182; Kalkstein XI. 44. 68. 142; Lapislazuli 41; Marmor XI. 10. 14ff. 20. 26. 41. 43. 47. 49f. 54. 78. 125. 130. 137. 143. 150. 164. 166. 168f. 171. 180; Onyx 53. 182; Porphyr 49. 142; Sandstein 164. 169. 171; Saphir 78; Seladon 200.
Stelen, Grab s. Grabstelen. — Parther XVI. — Sieger 123.
Stern 73. 96. 198f.
Stickerei 198.
Stoffe 182. 197f. 206: Baumwolle 197; Brokat 14. 196. 198; Sammt 198; Seide XXII. 182. 192f. 195f. 197; Wolle 194.
Stolze XXII.
Strahlen 57. 152.
Strebepfeiler 14. 50. 58. 63. 96. 112f. 136. 138.
Streifen XXII. 43. 73. 119f. 196.
Streifenmuster 197.
Strzygowski Josef VI. XVI. 11. 22. 38. 56. 60. 65. 156. 183. 203.
Stuck IX. XI. XVI. 15f. 21. 37. 41. 43. 47. 51. 54f. 58. 65. 66. 68. 70. 73ff. 82. 88f. 108f. 115. 125. 142. 145. 147. 152. 164. 170f. 174. 176. 180. 182.
Stufen 63. 69. 74.
Stupas s. Grabbauten 85.
Sûfi 151f.
Sufismus 6. 207.
Sulejmân d. Gr. s. Osmanen 16. 126. 136.
Sulchordâd 90.
Suleimân s. Omajjaden 23. 71.
Sultân Chân s. Karawanserai 120.
Sultânâbâd 200.
Sultânijeh 73. 81. 82ff. 109. 111.
sumerisch-babylonisch 207.
Sunna 97f. — Sunniten 11. 91. — sunnitisch 82. 91. 92. 93. 96. 115. 149.
Sûq-en-Nahâssin 57. 145. 151.
Sûr, Dynastie der 164.
Susa VII. 78.
Susandschird 197.
Susiana VIIf.
Swât X.
Sykes P. M. VIII. 85. 88. 96. 100. 109. 112. 172.
Symbole XVII. 27. 124f. 159. 161f. 170. — symbolisch X. 162. 170. 201
Syrien VIIIf. XII. 6f. 10f. 12. 15. 19. 21f. 24. 26. 32. 48. 62. 98. 102. 112. 140f. 143. 145. 155. 169. 197. 202. 209; Atabegs von 2. — syrisch 16. 18. 19f. 21f. 24. 28. 32. 37. 49. 53. 68. 114. 120. 128. 141. 151. 202. 205. 209. — syrisch-hellenistisch XII.

Tâbarân 82.
Tabarî At 9f.
Tabaristân 74.
Tâbris 4. 93ff. 96. 127. 129. 199.
Tabût (Kenotaph) 204.
Tâdsch Mahal s. Grabbauten 159. 164. 167f. 169. 171f.
Taghrârt 51.
Tâhiriden 2. 46. — Tâhir 46.
Tahl Dâs 62f. 102.
Tahmâsp Schâh s. Sefewiden 109. 188. 190.
Talismane 124f.
Tambur 14f. 49. 53f. 56. 75. 80ff. 88f. 104. 128. 146. 151. 164.
Tandschore 161.
Tandschur 157.
Tâq-i-Bostân s. Palastbauten XX. XXI.
Tâq-Iwân — — VIII.
Tâq-i-Kesrâ — — XIII. XVI. 32. 62. 102. 104.
Tarimbecken VIII. X. XII. 99. 186. 200.
Tarma s. Haus 98. 115. 175.
Tâsch-Rabât 99. 150.
tatarisch 29. 70. 85. 88.
Tauschierung 200f. 202.
Tavernier 96.
Tehrân 72. 109. 174. 177. 181. 200.
Tellô 47. 59.
Tempel 8f. 15. 19. 60f. 66. 150. 159. 161. — altägyptische 147. 155. — altbabylonische 61. 147. — dravidische s. Felsentempel. — Dschaina 159. 165. — Felsen (Höhlen) 161. 170. — indische 29. 160.
Tempel in: Baalbek, des Jupiter XII; Damaskus 20; Hâtra XII; Indochina 29; Jerusalem: Salomonischer 13. 15. 177; Kaschmir 122. 160; Kârlî 161; Rom 20; Sirwâh: Sabäischer 8f. 11.
Tempelbezirke 66.
Tempera 177.
Templum in antis 173.
tenuchidisch 45.
Teppiche XXII. 32. 182. 193. 194. 195ff. 206. — Garten 194. 196. — Jagd 193. 195f. 198. — Tier 196. 198. — Vasen 196.
Teppichknüpferei 197f.
Teppichwirkerei 197.
Teqassirs (Galerie f. Frauen) 51.
Terracotta 82. 170f. 197ff.
Terrassen 28. 63. 83. 166. 168f.
Terrassentempel s. Ziggurats 60.
Texier Ch. III. 140.
Textil XXII. 65. 119. 198 s. a. Stoffe, Teppiche.
Theater IX.
Theodosius 20.
Thiersch H. 11. 22. 51. 56. 59.
Tibet 68. — tibetisch 157.
Tiefendunkel 67f.
Tierdarstellung XX. 10. 124f. 194ff. 200. 202ff.; Drachen 124. 196. 202; Elefanten XX. 202; Löwen 104. 125. 202; Vögel 27f. 196; Tauben 202f.
Tilla Kari s. Medresen 104.
Timûriden 3. 56. 99. 163. 195: Baisunghur 109. 190; Schâh Ruch 89. 100. 109; Timûr 3f. 88f. 92. 99. 102. 104. 129. 162. 190. 195; Ulugh Beg 88f. 99f. 104. — timûridisch XII. 63. 88. 96. 99f. 112. 199f.
tirâs (Schriftstreifen) 192. 197.
tirâs (Werkstätten) 198.
Tirbâl s. Turmbauten 44.
Tlemsên 49. 51f. 63.
Toghrul Beg s. Seldschûqen 2f. 108.
Toledo 49.
Tönung 85.
Torbauten. Tore XII. 34. 41. 50f. 56. 58. 60f. 63. 96. 100f. 102. 114. 119. 120ff. 130. 136. 147. 159. 164f. 166f. 170. — Bogen XI. — Iwan, persische 166. — Nischen 57. 122. 152. — Prunk 113.
Torbauten in: Agra (Tâdsch Mahâl) 159. 169. 171; Ammân 28; Badaon 164; Baghdâd: Talisman (Bâb el talism) 70. 124; Châranî 62; Dehlî: des Alâ eddîn 164, Dehlî derwâze 164, Lâl derwâze 164; Diwrigî 113. 119f. 122; Dschaunpur 164; Erzerum: Tschifte Minâre 122; Fathpur-Sikrî 159. 171f.; Hohes Tor (bulend derwâze) 166; Isfahân: Alî Qapû 177. 182. 191; Jerusalem 202; Kairo: Bâb el Futûh 54. 142, — — Nassr 54. 142. — — Suwaila (Zuweile) 54. 142, Moschee des Sultâns Bejbars 57f., Hâkim-Moschee 55. 57. 70; Kaschmir 122, Kiuyung Kwan 124; Maqsûd Begi 125; Mekka 202; Mschatta 29; Qonia 119: Eski Qapû (Altes Tor) 125, Indsche Minâre 120f., Laranda Masdschid 120, Sirtscheli Medrese 115. 120; Raqqah 63; Samarqand 63: Medrese Bibî Chanûm 102; Sîwâs 119: Gjök Medrese 120. 122, Tschifte Minâre 120; Tâdsch Mahâl s. Agra; Tellô 59; Turbet-i-Scheich 172.
Toreutik XXII s. Metallkunst.
Totes Meer 24. 29.
Tours, Sieg bei 1.
Trajan XI.
Transept 18ff. 49. 53f. 57f. 128.
Transoxanien 104. 199.
Treibtechnik 15. 195. 203.
Tripolis 19.
Triumphalsäulen XIX.
Trompen XII. XIVf. 49. 79ff. 88f. 116. — Stufen 74 s. a. Gewölbe, Kuppel.
Tschandi Sewa 161.
Tschifte Minâre s. Medresen 115. 120. 122.
Tschihil Sûtûn s. Palastbauten XIII. 181. 182.
Tschirâq Dehli 164.
Tschitral Provinz 67.
Tsing, Dynastie der 191.
Tübingen 186.
Tughlaq, Schâh s. Grabbauten 164.
Tughlaqâbâd 164.
tughlaqidischer Stil 164.
Tûlûniden 54; Ibn Tûlûn 1. 39. 42f. 44f. 49. 53ff. 59. 66. 74. 143. — tûlûnidisch 57.
Tunesien 53.
Tunis 48f. 53. 63. 155.
Turanier 5. — turanisch 2. 4.
Turbet-i-Scheich 172.
Türben s. Grabbauten.
Türen 15. 44. 49. 65. 92. 150. 204.
Turfan, Tal von 80.
Turk 3. 113. 119. 124. 144. 150. 163. 186. 197f. 205f. 209.
Turkestân VIII. 2. 39. 56. 58. 66. 80. 88. 91. 96. 99. 109. 112. 144. 152. — Chinesisch 66. — Khân von 2. — Russisch 99. — turkestanisch 65f. 89. 111. 115. 125. 151.
Türkei 91. 185. 199. 201.
Türken 1f. 4. 46. 96. 98f. 115. 123. 125f. 141f. 144. 150f. 158. 160f. 195 s. a. Osmanen 126ff. — türkisch 1ff. 54. 56. 69. 85. 98. 115. 116f. 119f. 123ff. 126f. 130f. 133. 139. 144f. 148ff. 152. 158. 160. 173. 187. 198. 200. 205. — alt 200 s. a. osmanisch. — türkische Atâbegs, Dynastien 85. 123.
Turkmenen 2.
turko-chinesisch 203.
turko-iranisch 119. 165.
turko-islamisch 125. 150.
turko-persisch 198. 200. 203f.
turko-tatarisch 70.
Turkomanenfürsten: Isâ I. 149.
Turmbauten, Türme 21f. 29. 58. 61. 69. 88. 99f. 102. 150. 168f. 173. Ateschgâhs 44; Bündel 170; — Gebern (Heiden) 71; — — Grab, persische 21. 63. 69. 71ff. 149. 165. 208; Kirchen 21; Leucht 22. 63: in Alexandrien: Pharos 22. — Qal'a Benni Hammad 63; Malwijen s. Spiraltürme 41f. 63; — Mauer 113; Menara s. Leuchttürme.
Minarete (Minâre) 21f. 41 49. 53. 55f. 69. 83f. 92. 96

104. 120. 131. 138f. 147. 149. 152f. 155. 170. 199.
Minarete in: Aghadîr 51; Ani 114; Bosra 21; Bustâm 69. 70; Chosrugird 70; Córdoba 49. 51; Damaskus 21f., 155; Dâmghân 70; Dehlî 63:—Alt: Qutb Minâre 158. 164. 165; Firûzâbâd 70; Ghazna 63. 70; Kairo 56. 152f.: der Hâkim-moschee 22. 45. 55. 56. 70. 152, des Sultans Qajt Bej 152, der Tûlûn-Moschee 44f.; Kerât 70; Mîl-i-Kusarnak in Sistân 70; Ramle 21; Raqqah 41; Samarqand 88; Sâmarrâ 41. 44. 63; Semnân 70; Sengbest 70. 81; Sevilla: Giralda 51; Siwâs 113; Tlemsên s. Aghadir 51; Tunis: Zeitûna 53.
Spiraltürme 41f. 63. — Tor 114. — Wacht 21. 69. — Wohn 21.
Turschîs 70.
Tûs 2. 46. 81f. 97. 115. 117. 162.
Uhde C. 59. 178f. 183.
Uiguren 150. 186. — uigurisch 187. 200.
Uldschajtû Chodâbendeh, Sultân s. Mongolen 82ff. 109. 111.
Ulugh Beg s. Timûriden 88f. 99f. 104.
Umtaieh El 19.
Ural 124.
Urmiasee 73.
Ursî (Zimmer) 175.
Uzbek Emîr, 151.
Vahneh im Elburs 71.
Valerian, Kaiser XVIIIf.
Valle della P. 150.
Vambéry 109.
Vasari 111.
Vasen 15. 182. 196.
vegetabilisch 67. 70. 120. 123. 198f. 204.
Veh Ardaschîr VIII.
Venedig 104. 202. 205.
Verâmîn 73. 102. 109. 198. 200.
vergoldet 13. 15. 21. 47. 143. 180. 182.
Verkleidung XI. 14ff. 74. 79. 81f. 85. 88f. 93. 96. 195. — Fliesen 14. 74. 85. 88f. 93. 96. 100. 105. 117. 131. 170. 180. 182. 190. 198ff. — — Lüster 85. 197 198. — Platten XI. 15f. 26. 49. 51. 92. 120. 127. 130. 143. 166. 168. 171. 182. — Wand X1f. 20. 32. 65. 70. 73. 100. 104f. 109. 113ff. 164. 170f. 182. — Ziegel XI. 61. 75 s. a. Mosaik.
Verkröpfung 53.
Vierung 49. 55. 79.
Vihara 164.
Viollet M. H. 39. 58. 107f.
Völkerwanderungen 3. 45. 65. 70. 119f. 124. 126. 158. 173. 198. 201. 206.
Vogüé Melchior de 13. 17. 22. 64.
Wâdis 23. 28. — Wâdi el Butum 24.
Walîd 1. s. Omajjaden 10. 11f. 15. 20ff. 27f. 65. — Walîd II. 28.
Wân 114. — Wânsee 119. 123.
Wandbau 32. 61. 63. 74. 147. s. a. Orthostaten u. Verkleidung.
Wandbehänge 198.
Wandgemälde s. Malerei 5. 10. 26ff. 65. 191. 196.
Wappen 194. — Stil XVIII. 195. 197f. —tiere 125.
Warka IX. 61. 63. 73.
Wâsit in Babylonien 186.
Wasserbehälter (Abambâr) 182f.
Weberei 197.
Wehrgänge 34. 61.
Weinblatt 67f.
Werkstätten (Karchâne) 198.
Weselowsky N. J. 206.
Westgoten s. Goten.
Wetzstein J. G. 45.
Wilde H. 126. 140.
Wilhelm II., Deutscher Kaiser 15.
Wirkerei 197f.
Wladimir 125.
Wölbebau s. Gewölbe.
Wolken 198. 203.
Wostân am Wânsee 119.
Wüstenfeld Ferd. 11.
Wüstenschlösser 23ff. 63.
Wulff VIII. 20. 96. 131.
Xanthos 71.
Yesdegerd s. Sasaniden 33.
Yule 32.
Zacken 61.
Zagrosgebirge VIII. 173.
Zahîr Imâm 15.
Zeichnungen 186. — Stein 200. — Umriß 185.
Zellen 75. 81. 84. 88. 100. 109. 119f. 127. 133. 144. 148. 152. 160 s. a. Muqarnat u. Stalaktiten.
Zellen, Kloster 152. — Wohn 98. 100. 102. 105. 107. 115. 146. 149f.
Zellenschmelz 203.
Zends, Dynastie der 4.
Zengiden 2. 41.
Zenobia-Halebije 28.
Ziâdes (Außenhöfe) 43.
Zickzack 66. 69. 204.
Ziegel IX. 32. 39. 45. 47. 51. 74. 114. 172. — Lehm (Roh) VIIff. XIII. XVII. 9. 42. 45. 61. 66. 70. 78. 170. 199. — Terracotta 73. 197f. — Verblend 85. 167.
Ziegelbau VII. 24. 32. 56. 69. 170. 208. — Lehm (Roh) 1. 70. 170.
Ziegelbindungen 69. 74. 81. 114.
Ziegelornamentik s. Ornamentik 69f.
Zikkurats 41. 60.
Zinnen 43. 50. 58. 61. 147. 169.
zirkassisch 151.
Ziseleur 195.
Zodiakus 27.
Zypern IX.

Verzeichnis der Tafeln.

		Zwischen Seite
Tafel I.	Teil der Prachtfassade von Mschatta (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	IV/V
Tafel II.	Das Talismantor in Baghdâd v. J. 1221	70/71
Tafel III.	Tûs, Mausoleum (Vierfarbendruck nach einem Aquarell von A. Sevruguin Tehrân)	80/81
Tafel IV.	Agra, Tâdsch Mahal	158/159
Tafel V.	Persische Miniatur (Vierfarbendruck nach einem Schâhnâme in München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek) . .	178/179

Berichtigungen.

Anm.: Fehler und Ungleichheiten der Transkription wurden hier nicht berücksichtigt. Eine völlige Vereinheitlichung muß der nächsten Auflage vorbehalten bleiben. Dagegen wurde getrachtet, im Index einheitliche Korrektheit der Transkription nach den im Vorwort aufgestellten Prinzipien zu erreichen. Freilich mußte dabei wieder auf die Setzung des Zeichens ᶜ für ᶜAïn und des Längezeichens ˆ über den großen Buchstaben (z. B. Abbâsiden statt ᶜAbbâsiden, Iwân statt Îwân) wegen Typenmangel verzichtet werden. Sonst aber gilt die Schreibweise des Index gegenüber Unregelmäßigkeiten des Textes, die sich besonders in der Setzung der Längezeichen geltend machen, als die richtige.

S. 9 Abb. 3: Mutauwaq statt Mutauwag.
S. 10 Z. 3—4 v. u.: (Medîna Moschee) soll heißen: Die Säulen wurden mit horizontalen Balken verbunden (nach Ibn Gubejr ed. Schiaparelli S. 179).
S. 13 Abb. 7 u. 8: Vogüé statt Vogué.
S. 17 Abb. 12: Vogüé statt Vogué.
S. 21 Z. 2 v. u.: Damaskus statt Dasmaskus.
S. 22 Z. 7 v. u.: Phené Spiers statt Phene Spiers.
S. 31 Abb. 36: Arabia Petraea statt Petraca.
S. 37 Z. 18 v. u.: grundlegende Bedeutung statt von grundlegender Bedeutung.
S. 39 Z. 9 v. o. (Kleindruck): en Mésopotamie statt en Mesopotamie.
S. 39 Z. 10 v. o. (Kleindruck): Mémoires statt Memoires.
S. 39 Z. 11 v. o.: (Kleindruck): Mésopotamie statt Mesopotamie.
S. 39 Z. 12 v. o. (Kleindruck): à Samara statt a Samara.
S. 39 Z. 10 v. o. (Großdruck): Raqqâh, el Qatâ'if, (Dschâmi Tûlûn) statt Raqqah el Qatâ'if (Dschâmiᶜ Tûlûn).
S. 43 Z. 5 v. o. eine Maqsura statt ein Maqsura.
S. 58 Z. 1 v. u.: Matériaux statt Materiaux.
S. 58 Z. 3 v. u.: Caire statt Kaire.
S. 58 Z. 6 v. u.: Viollet statt Violet.
S. 59 Z. 27 v. o.: arabes statt arabs.
S. 59 Z. 28 v. o.: Séville statt Seville.
S 66 Z. 1 v. u.: Dejr es Surjânj statt Dejr es -Surjânj.
S. 68 Z. 20 v. u.: wurden statt würden.
S. 73 Z. 3 v. o.: 12.—13. Jh. statt 11.—13. Jh.

S. 73 Z. 14 v. u.: Siapūsch, bei statt Siapūsch bei
S. 74 Z. 2 v. o.: Tūlūnmoschee, in Maqam ᶜAli statt Tūlūnmoschee in Maqam ᶜAli.
S. 83 Z. 3 v. o.: de l'Architecture statt de Architecture
S. 83 Z. 5 v. o.: der mittlere Durchmesser statt der halbe Durchmesser.
S. 84 Z. 9 v. u.: Jh. statt Jhh.
S. 85 Z. 3 v. u.: der Qubba-i-Sebs statt des Quba-i-Sebs.
S. 90 Z. 10 v. o.: Churāsān, Chōdscha Rabiʾ statt Churasān Chōdscha Rabī.
S. 96 Z. 3 v. u. (Kleindruck): frappent agréablement la vue statt frapent agreablement la veue.
S. 98 Z. 9 v. u.: Karawanserai statt Karwanserai.
S. 100 Z. 9 v. o.: Samarqand statt Samarquand.
S. 109 Z. 11 v. u.: Schwester statt Frau.
S. 109 Z. 13 v. u.: Kūm, statt Kum
S. 111 Z. 18 v. u.: l'Arménie statt l'Armenie, La Mésopotamie statt Mesopotamie.
S. 112 Z. 17 v. o.: Les Mosquées statt Les Mosquees.
S. 113 Z. 24 v. u.: 1209/10 statt 1209/20.
S. 115 Z. 19 v. u: Achteck statt Rechteck.
S 120 Abb. 158 und S. 122 Abb. 161: Masdschid statt Mesdschid.
S. 122 Abb. 162: Gjök Medrese statt Gök Medrese.
S. 128 Z. 2 v. u.: 794 statt 94.
S. 140 Z. 1 v. o. (Kleindruck): Matériaux statt Materiaux.
S. 146 Z. 5 v. o.: Inkrustation statt Iukrustation.
S. 148 Z. 1 v. u.: Aserbeidschān statt Aserbaidschān.
S. 149 Z. 5 v. o.: Omajjaden statt Omejjaden.
S. 150 Z. 1 v. u.: Barakah statt Banaka.
S. 158 Z. 7 v. u.: Extrême-Orient statt Extrème Orient.
S. 160 Z. 1 v. u.: Die Quba-i-sebs statt Der Gumbed-i-sebs.
S. 162 Abb. 217: Bischāpūr statt Bischādūr.
S. 164 Z. 24 v. o.: Chān in statt Chanin.
S. 165 Z. 16 v. u.: (S. 72) statt (S. 95).
S. 173 Abb. 230: Heerstraße statt Heeresstraße.
S. 177 Z. 5 v. o.: salomonisch statt salamonisch.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V—VI
Der Übergang vom alten zum islamischen Orient	VII—XXII
Einleitung:	
1. Islamische Staatenbildung	1—4
2. Die Gesellschaft der Länder des Islam als Grundlage ihrer Kunst	4—6
I. Die frühesten Kultbauten	7—11
II. Die Bauten der Omajjaden	12—22
III. Bādia und Hīra	23—39
IV. Die Freitagsmoscheen in den Ländern des Islam zur Zeit der ᶜAbbasiden (750–1258)	39—59
V. Der Frühislamische Fassadenstil und die Bauornamentik	59—70
VI. Die Hauptgestalten des persischen Grab- und Sakralbaues vom 10. bis zum 18. Jhh.	
1. Der Grabturm	71—77
2. Das Kuppelgrab	78—90
3. Die Kuppelmoschee	90—96
4. Die Medrese	96—105
5. Die persische Freitagsmoschee	105—112
VII. Die Sakralbauten der Seldschuqen in Kleinasien	112—126
VIII. Die Sakralbauten der Osmanen	126—140
IX. Die Sakralbauten der Ajjūbiden und Mamlūken in Kairo	140—156
X. Die islamische Baukunst in Indien	156—172
XI. Die islamische Profanarchitektur	172—185
XII. Die islamische Miniaturenmalerei	185—192
XIII. Das islamische Kunstgewerbe	192—206
XIV. Schlußbetrachtung	206—209
XV. Index (Orte, Namen, Sachen, Begriffe), Verzeichnis der Tafeln, Berichtigungen, Inhaltsverzeichnis	210—218

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROF. DR. FRITZ BURGER
FORTGEFÜHRT VON
PROF. DR. A. E. BRINCKMANN
KARLSRUHE

unter Mitwirkung von

Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Erlangen; Dr. **E. Diez**-Wien; Professor Dr. **H. Egger**-Graz; Privatdozent Dr. **P. Frankl**-München; Privatdozent Dr. **A. Grisebach**-Berlin; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Jantzen**-Freiburg; Oberbibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Dr. **G. Leidinger**-München; Privatdozent Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **B. Patzak**-Breslau; Professor Dr. **W. Pinder**-Breslau; Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**-Berlin; Professor Dr. **G. Swarzenski**-Frankfurt a. M.; Privatdozent Dr. **H. Tietze**-Wien; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Kiel; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Leipzig; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

VON

DR. FRITZ BURGER; DR. GEORG SWARZENSKI; DR. AUGUST GRISEBACH

I.

EINFÜHRUNG IN DIE MODERNE KUNST

VON

DR. FRITZ BURGER

A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
UND AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE
IN MÜNCHEN

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1917 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

V O R W O R T

Abb. 1. E. Munch, Monumentalgemälde in Christiania.
(nach Zeitschrift für bildende Kunst 1908).

Vorworte sind notwendiges Übel. Für eine Geschichte der Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts besonders notwendig. Denn sie berührt Persönliches, Allerpersönlichstes. Sie rührt an die Welt und Lebensordnung der Einzelnen. Das tut niemand ungestraft. Deshalb ist es gefährlich, solche Bücher zu schreiben, in denen nicht so der Stoff behandelt wird, wie dies nach gewohnten Grundsätzen üblich ist. Man begibt sich in den Kampf. Soll nicht ein Historiker überhaupt jenseits des Kampfes der Tagesmeinungen stehen, läuft er nicht Gefahr, den Ruf seiner wissenschaftlichen „Objektivität" zu verlieren, wenn er gewissermaßen in diesem Kampfe Partei ergreift?

Es gibt parteilose Bücher über die Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts. Nomina sunt odiosa. Sie bieten Eunuchenweisheit, die niemanden haßt und niemanden liebt. Das Buch liebt manches, was viele hassen, und doch haßt es nicht alles das, was jene vielen lieben. Es ist nicht im Sinne einer künstlerischen Partei geschrieben, wohl aber im Geiste der Gegenwart. Sie mag Partei und Führerin sein, bei dem Rückblick über Schaffen und Ringen des letzten Jahrhunderts. Das Buch zeige der Jugend ihre Herkunft, ihre Wurzel, ihre geistigen Ahnen auf. Es ist sein Zweck, der Gegenwart zu dienen. Je mehr das Buch ihr wahrhaft angehört, um so mehr wird es jung bleiben.

Die Kundigen werden freilich vielfach noch immer tadelnd das Haupt schütteln, denn um die Kunst der Gegenwart wissenschaftlich zu behandeln, fehlt der historische Abstand. Die historische Gelehrsamkeit will ja den Wert des Kunstwerks und der Künstler aus ihren Wirkungen ermessen, aus ihrer Bedeutung für die Entwicklung. Wir sind mit den Jüngern der Meinung, daß solche Entwicklungsschilderungen auf ganz subjektive Interessen und erkenntnistheoretische Voraussetzungen sich gründen, die letzten Endes zumeist nur zu einem veralteten und bequem zu verwertenden Geistesbestand der Gegenwart gehören und deshalb nicht weniger subjektiv sind wie eine künstlerische Weltanschauung, die diese Interessen und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Gegenwart mit vollem Bewußtsein in der Überzeugung ihres weltgeschichtlichen Wertes übernimmt. Diese Werte zu übermitteln ist eine schwere Aufgabe, zumal gewisse Anschauungen einer dogmatischen Schulgelehrsamkeit bei Laien wie

Fachleuten hier zu bekämpfen sind. Das ist freilich bei allem Neuen immer noch so gewesen. Deshalb läßt man am besten Goethes Mephisto reden:

Daran erkenn ich den gelehrten Herrn,
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern,
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar,
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr.
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht,
Was ihr nicht wünscht, das, meint ihr, gelte nicht.

Was die moderne Kunst will und innerlich bedeutet, sagt die Einleitung. Doch mag hier noch einiges — polemisch gewissermaßen — vorhergesagt werden. Die moderne Kunst prägt sich neue Symbole und neue Lebensinhalte, neue Lebensgesetze. Ihre relative Unverständlichkeit spricht nicht gegen sie, auch nicht gegen die Kunst der Vergangenheit, im schlimmsten Falle gegen die „künstlerische Überlieferung". Denn auch diese ist ein Begriff mit subjektiven und wechselnden Inhalten. Deshalb kann man sagen, daß jede neue Kunstbewegung dem, was Überlieferung heißt, einen neuen Inhalt verleiht. Hier setzt auch zum Teil die Arbeit dieses Buches ein. Umgekehrt ist es daher töricht, die Überlieferung zum Kronzeugen gegen die Moderne anzurufen. Ein grundsätzlicher Fehler. Die neuen Symbole werden erst dann allgemein verständlich sein — und sie rechnen heute mehr denn je mit einer tiefen und nachhaltigen Einwirkung auf die „Allgemeinheit" —, wenn die Symbole der älteren Generation nicht mehr den trübenden Schleier der Erkenntnis bilden und zum Teil untergegangen sind. Das ist besonders hart für die Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker, die sich ihre wissenschaftlichen Erkenntnismethoden an der Hand der Überlieferung bereits geprägt haben und aus praktischen Gründen naiv von Unkunst oder unwissenschaftlicher Betrachtungsweise sprechen, wo ihr Begriff von Kunst und Wissenschaft nicht mehr ausreicht.

Deshalb sei auch ein Wort über die Methode der Kunstbetrachtung hier gesagt. Sie paßt sich dem zu behandelnden Stoff an und huldigt im Gegensatz zu dem überwiegenden Teil moderner Kunstbetrachtung nicht einer formalistisch-rationalistischen Ästhetik, sondern ist formaler Natur. Nicht die formale Bewältigung eines Raum- oder Körperproblems gibt die Grundlage des künstlerischen Urteils ab, sondern die Form des künstlerischen Denkens, d. h. Vorstellens, im Farbig-Räumlichen. Die Form wird als anschauliche Verwirklichung bestimmter Denkinhalte, nicht als Mittel zum Zwecke der bloßen Verräumlichung einer sinnlichen Vorstellung gewertet. Die wissenschaftliche Betrachtungsweise gründet sich mithin auf eine transzendentale Erkenntnistheorie. Damit ist nicht gesagt, daß Kunst eine Angelegenheit der Philosophie sei, sondern nur etwas über die Mittel und die Grundlage der hier angewandten wissenschaftlichen Erkenntnismethode. Auf manchen eisernen Bestand des eigenen Urteils wird freilich dabei verzichtet werden müssen. So hat zum Beispiel das Wort „können", „richtig" und „falsch" da keinen Platz im Urteil, wo es sich um die Erkenntnis und Charakteristik der im Kunstwerk verwirklichten Gesichtsvorstellungen und ihren geistigen, in den Formenbeziehungen sich äußernden Gehalt handelt. Deshalb muß auch gleich gesagt werden, daß „Gedanken" in der Kunst gestalten noch nicht heißt eine „reflektierende" Gedankenkunst betreiben. Es ist vielmehr die Frage, ob diese Gedanken ihre Idealität durchs künstlerische Motiv bewahren. Gedanken versinnlichen heißt noch nicht, sie materialisieren.

Bücher wie diese haben notwendigerweise einen programmatischen Charakter, der nicht mit tendenziösem verwechselt werden darf. Deshalb mußte gerade das Verhältnis zur alten Kunst auch in einem längeren Abschnitt klargelegt werden, denn die Probleme, vor die uns die moderne Kunst stellt, zwingen zu einer Abrechnung mit dem, was überhaupt Kunst heißt, zu

einer Abrechnung mit der alten Kunst, nicht um sie zu verwerfen, sondern ihres Zusammenhangs mit der Gegenwart wegen. Der Ursprung der modernen Kunst kann aber nur dann gefunden werden, wenn man den Begriff der Kunstgeschichte nicht nur auf das uns geläufige europäische Material ausdehnt, sondern wirkliche Weltgeschichte der Kunst betreibt. Hierin liegt meines Erachtens auch der wichtigste grundsätzliche Fehler der geistvollen Einleitung zu Meier-Gräfes Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Renaissance überwiegt da als Ahne der Moderne noch immer und das, was nordisches Denken heißt, wird kaum berührt, das orientalische ganz übersehen, obwohl dieses die Grundlage zum Teil für jenes und jenes das wichtigste Fundament für die Moderne abgegeben hat. Die neuere Kunst ist eine Angelegenheit der nordischen Völker. Die Gotik und die Moderne verbinden das romanische Frankreich mehr ans germanische Deutschland wie an das romanische Italien. Deshalb kann mit Rassen- und Nationalitätsfragen allein hier nicht eine kunstpsychologisch sich abgrenzende Grundlage für das Urteil geschaffen werden. Dasselbe aber gilt für die ästhetischen Schlagwörter wie sie u. a. das Wort Impressionismus darstellt. Meier-Gräfes Geschichte der Malerei krankt daran, daß sie zu sehr vom Standpunkt der französischen Malerei und des sog. Impressionismus geschrieben ist, wodurch Deutschland zur Provinz erniedrigt und die geschichtliche Tatsache ganz übersehen wird, daß Deutschland und seine Kunst in den Mittelpunkt der modernen Kunstbewegung führend getreten ist. Der Feuerzauber des Krieges zeichnet den blutigen weltgeschichtlichen Hintergrund für seine neue nationale Größe und seine neue weltgeschichtliche Mission. Diese Not und Größe der Zeit verlangt nach neuen und tiefergreifenden Symbolen, nach einer Einkehr auf allen Gebieten. Deshalb soll aber ein deutsches Buch eine gerechte Sache sein und Geschichte der Kunst auch nicht vom deutschen, sondern heute mehr denn je vom weltgeschichtlichen Gesichtspunkte aus betrieben werden. Über den frischen Gräbern hinweg wird der deutsche Geist die versöhnenden Fäden selber ziehen mit seinen ererbten adelnden Symbolen und wie am Anfang des Jahrhunderts mit Beethovens „Seid umschlungen, Millionen“ auch heute wieder stärker, fester, stolzer den Völkern zurufen als Parole einer neuen Zeit: Menschheitsgemeinschaft.

Abb. 2. Deutscher Holzschnitt, 16. Jahrhundert.

Philipp Otto Runge, Der Morgen
Kunsthalle, Hamburg

Abb. 3. Kandinsky: Holzschnitt (aus Kandinsky „Klänge", Verlag R. Piper & Co.).

I.

Stil und Geist des 19. und 20. Jahrhunderts.

„O, meine Brüder, was ich lieben kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang ist und ein Untergang." Zarathustra-Nietzsche.

1.

Den Kindern späterer Zeiten kann man im Märchen vom Sinn und Wesen der Gegenwart erzählen, von einem Geschlecht, das über Himmel und Erde sich erheben wollte, aber das Paradies irdischer Herrlichkeit über den nüchternen Symbolen der Vernunft aus dem Auge verlor, das die Wellen des Kosmos an sich vorüberrauschen sah und doch nur als ausgestoßener Büßer vor der Unendlichkeit des Geistes stand. „Wo ist mein Heim?" ruft Zarathustra aus: „darnach frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht. O ewiges Überall, o ewiges Nirgendwo, o ewiges Umsonst!" Es war vor die Grenze der Ewigkeit getreten, sah sich treiben willenlos, ziellos, sinnlos in einsam großer unbekannter Kraft wie in einem Strome, als einsam blöder Zuschauer in einsam blöder Masse. Sie drohte zu versinken in diesem Weiten, Großen, in dem alles so nackt und kalt erschien, wie sie selber. Sie fror nach dem warmen Lichte des Lebens und vor den Toren der Unendlichkeit sahen hungernde Blicke nach der neuen großen, weiten Heimat des menschlichen Geistes.

Abb. 4. Kandinsky, Holzschnitt (aus Kandinsky „Klänge", Verlag R. Piper & Co.).

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heiße Hände!...
...Gib mir, dem Einsamsten...
Mein letzter einziger Genoß
Mein großer Feind
Mein Unbekannter
Mein Henkergott! —

Und etliche dieses Geschlechtes zogen aus, um diese neue Heimat des menschlichen Geistes zu suchen. Sie wanderten einen breiten dunklen Weg, der an sich türmenden Riesentrümmern versunkener und versinkender Welten vorüberführte, die lagen wie klotzige, trotzige Splitter in ungeordneten Massen, wie Riesen und Zwerge kahl, namenlos, inhaltslos, ragend, stürmend, schwankend, stürzend noch und doch schon tot, zerrissene Körper, im Ungewissen verloren, zerrissen von dem starken Schatten des Todes und gebleicht im stillen Lichte des Nichts.

Abb. 5. Deutscher Holzschnitt, 15. Jahrhundert.

Weisheit und nur in den Fußtapfen ausgetretener Pfade einen Weg finden konnten.

Da stand ein Prophet auf und schrieb und predigte: „Lieber nichts wissen als vieles halb wissen! Lieber ein Narr auf eigene Faust, als ein Weiser nach fremdem Gutdünken! Ich gehe auf den Grund, was liegt daran, ob er groß oder klein ist? Ob er Sumpf oder Himmel heißt ... In der echten Wissensgewissenschaft gibt es nichts Großes und nichts Kleines.“ Und der Prophet sprach weiter: „Wer über alte Ursprünge weise wurde, siehe der wird zuletzt nach Quellen der Zukunft suchen und nach neuen Ursprüngen ... O Brüder, es ist nicht über lange, da werden neue Völker entspringen und neue Quellen hinab in

Und in dieser Welt ließen sich etliche nieder und bauten aus dürftig kleinen Trümmern, die sie die Überlieferung nannten, sich ihr neues Haus, in dem der Gott der Schönheit und der Weisheit wohnen sollte. Weise schriftgelehrte Männer wurden seine Priester und alles kam und lauschte ihren Lehren.

Da vergaß man die Welt des Wunders in den Trümmern ringsumher, denn diese Weisen erklärten und ordneten dies Leben nach Namen und nach Dingen. Deshalb starb über dieser behaglichen Ordnung das Leben, und alles wurde hart und starr. Arbeiter riefen sie, fleißige, genügsame, die trugen in einem Leben voll Mühsal und Entbehrung das Bündel der von ihnen gesammelten Weisheiten, und einer gab sie dem andern weiter, das Jahrhundert hindurch. Aber rückwärtssehend wußte keiner von ihnen, wohin vorwärts der Weg sie trug, Wissende, die blind und arm wurden unter der Last ihrer

Abb. 6. Deutscher Holzschnitt, 15. Jahrhundert.

Abb. 7. Deutscher Holzschnitt aus dem 16. Jahrhundert.

neue Tiefen rauschen. — — Das Erdbeben nämlich — — das verschüttet viel Brunnen, das schafft viel Verschmachten, das hebt innere Kräfte und Heimlichkeiten ans Licht. — — Das Erdbeben macht neue Quellen offenbar. Im Erdbeben alter Völker brechen neue Quellen aus."

Da kam eine junge, große Schar, hartknochig, erfüllt von einem heiligen Glauben an eine höhere Macht, die in ihnen und mit ihnen lebt, sie gemeinsam leitet, ihnen Kraft und Sieg verleiht. Sie trugen die göttliche Verheißung mit sich und bliesen aufs neue die Posaunen des Gerichtes. Und die Mauern barsten, in denen Philister in sattem Behagen ihre kleinere Welt von der großen draußen abgegrenzt hatten, unbekümmert um die, die nach dem freien weiten Lichte des Geistes schmachteten und darbten. Da wurden „die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Torheit und die Armen wieder einmal ihres Reichtums froh". Und eine Stimme frug: „Warum sollte nicht die stumme werbende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben, das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, daß auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?"

Abb. 8. Kandinsky: Holzschnitt (aus Kandinsky „Klänge", Verlag R. Piper & Co.).

Da leuchtete langsam wieder die Welt des Wunders auf. Es kam Leben in jene Splitter und Trümmer versunkener Geschlechter, sie gebaren den Sturm und alles wankte, floh, stürzte und im chaotischen Getriebe tobte der Geist des neuen Lebens über dem Totenfelde des alten einher und doch sank dies Vergangene nicht in Nacht und Dunkel zurück, sondern durchdrungen von der Kraft des neuen Geistes wurde es neugeschaffener Teil jenes allerfüllenden Wesens, das das große Wunder kosmischen Lebens beschwor. Da klang die Stimme des Propheten wieder: „Das Meer stürmt: alles ist im Meere. Wohlan, wohlauf! Was Vaterland! Dorthin will unser Steuer, wo unser Kinderland ist! Dort hinaus, stürmischer als das Meer, stürmt unsere große Sehnsucht." Da fiel alle Hülle und Tand des Wissens, der das Auge umschmeichelte, man suchte und fand die Seele im Kinde, im Menschen, im Kosmos wieder, „die umfänglichste Seele, welche am weitesten in sich laufen und irren und schweifen kann, die notwendigste, welche sich aus Lust in den Zufall stürzt — die seiende Seele, welche ins Werden taucht, die habende, welche ins Wollen und Verlangen will, die sich selber fliehende, die sich selber im weitesten Kreise einholt."

Zum neuen Leben wurde die Vergangenheit, zum Lebenswunder. Leiden und Freuden, Hoffen und Wünschen, Denken und Glauben der Gegenwart tönt im Echo zurück aus Jahrtausenden. Es rufen die Geister, wach geworden zu tätigem Leben, es predigen die Geschlechter. Aus der Sintflut unendlicher Gestaltenfülle formte sich feierlich und groß der neue Kosmos des Geistes.

Abb. 9. Kandinsky: Komposition (aus Kandinsky, Sturm-Verlag).

Befreit vom Ballast äußerlichen Wissens begann ein Leuchten und Klingen im Kosmos ringsum, die Berge verflüchtigen sich zur schwebenden Wolke, die Wolke festigt sich zum Berge, die Wiese wird zum schimmernden Spiegel, durch den das Licht des Himmels von einer Unendlichkeit in die andere die Kunde trägt, es dampfen und steigen Kräfte aus unbekannten Tiefen, es gleißt der Glanz von unbekannter Höhe, es kreist die Wildheit im ewigen Sturme, es stürmt das Große auf das fliehende Kleine, es ringen die Massen nach Luft und Raum, es gebietet die Stille, es drohen, bezwingen, vernichten die schwarzen Schatten, es siegt und triumphiert das blühende starke Licht, es recken aus ewigen Gründen die Körper, gleich Riesen zum bebenden Himmel sich, es toben, klagen, träumen, zittern die Farben, im Äther verschwimmend, es seufzen, hassen, kämpfen, sinken, erstarren die Linien, gleich Sternenbahnen aus der Unendlichkeit fließend und verfließend. Da stirbt die bange Engigkeit des Lebens und die Erde wird zum Sternengefunkel, zum Flammengefüge, zum leuchtenden Morgen der Weltenschöpfung. Das Materielle und alles Fleischliche versinkt vor der Urkraft und dem Ursinn des Daseins, in der Götterdämmerung der Vergangenheit feiert das Geistige der Seele eine große Auferstehung. Das Menschengeschlecht bespiegelt das Wunder seines Daseins im Kosmos wieder und fühlt sich eins mit jener Urkraft, die am Anfang der Tage die Berge aufwarf: Die Menschen leben ein neues kosmisches Leben und beten den Geist der Schöpfung im Schaffen und Wollen des eigenen Geistes an. Und mit Bergen soll der Erkennende bauen lernen! rief der Prophet. „Wenig ist es, daß der Geist Berge versetzt — wußtet ihr das schon?“

Abb. 10. Archipenko, Weibliche Gestalt.

Abb. 11. Pablo Picasso, Kopf (Phot. Kahnweiler, Paris).

Die Menschen wurden zum Verächter des Leibes, denn sie sahen in ihm nur die Verkörperung des Geistes, seines Dramas und seines Geheimnisses, seiner rätselhaften Größe, seiner stolzen Gesetzlichkeit wie seiner launischen Unberechenbarkeit. Da verlor der Körper die Fleischlichkeit seines Daseins, man lernte ihn aus Bergen bauen (Abb. 10), denn er war der Sohn und nun Herrscher jener Kraft, die am Anfang der Tage die Berge schuf, lernte aus schreckhaften Abgründen Gestalten formen (Abb. 11), verehrte die stumm gewordene, kalte Energie des Todes, seinen mächtig-gespenstischen Glanz, die Furchtbarkeit des Furchtlosen, die grauenhafte Einsamkeit eines zeitlosen in sich gekehrten Willens geschlechtsloser Wesen (Abb. 11). Der Inhalt des menschlichen Lebens verschwindet in der harten Gesetzlichkeit des Kosmos, wird zum Riesen im Riesenhaften. Man verehrt die hehre Ruhe und die majestätische Größe dessen, das jenseits von Gut und Böse in der stolzen Gebundenheit seiner Kraft besteht (Abb. 13), bestaunt und gestaltet die ungeheure Spannung geistiger Energie, den Fanatismus und die seherische Kraft des disziplinierten Willens (Abb. 14), den Schmerz der Erkenntnis, den Schmerz des ewigen Gebärens (Abb. 12). Es redet die menschliche Gestalt vom Kosmos im Menschen, vom jagenden Sturm unendlicher Leidenschaften eines ziellosen Geistes (Abb. 15), tausendfach zersplittert und gespalten, gleich gepeitschten Furien in den Formen rasend, der ganze Mensch aufgelöst in Nerven, schreckhaft, blitzartig, wahnsinnig, aufflammend zu wildem Schrei, fliehend zerfließend, alle Bosheit und Tücke, alles kindlich Gute im unendlichen Wirbel reißend, im schwindelnden Wechsel des Wachstums. Jenseits der ephemeren Willensziele der einzelnen Persönlichkeit sieht man in dem wunderlich verästelten Gebilde begrenzter menschlicher Körperlichkeit nur die Selbstverwirklichung eines ewigen Geistes und in ihm die Ursache des Kleinen wie des Großen, von Haß und Liebe, Gesetz und Freiheit. Die aufgehende Sonne dieses Geschlechtes ist nicht das beglückende Licht schmeichlerischer Schönheit, sondern die kämpfende Kraft, die aus bebendem, zerrissenen Kosmos die verschleierte Einheit erzwingt, die Kraft, die hinter dem Dunkel aus der Tiefe sieghaft herauswächst und die

Abb. 12. Auguste Rodin, Der Mann mit der zerbrochenen Nase (nach O. Grautoff, Rodin).

Abb. 13. P. Cézanne, Selbstporträt (Phot. Druet, Paris).

Abb. 14. F. Hodler, Selbstporträt (Phot. R. Piper & Co.).

Abb. 15. O. Kokoschka, Porträt (nach „Ausstellung moderner Meister", Goltz, München).

alte zitternde Welt langsam mit der Macht ihres Wesens durchdringt. Aus unberechenbaren Launen des Schicksals gestaltet sich das Individuum und seine individuelle Form verkörpert das unpersönliche Gesetz der Ewigkeit.

Es wachsen aus wirbelndem Chaos kristallene Säulen und über tausend Brücken und Stegen formt sich ein neues Geschlecht seinen Tempel der Unendlichkeit. Da schweigt die plastische Bildkraft in der glitzernden Metamorphose alles Lebens, das Auge ordnet nicht mehr die Dinge zu klarer Unendlichkeit mit oben und unten, hinten und vorne (Abb. 16). Es wächst, steigt, fällt von einer Unendlichkeit in die andere und bleibt doch gebannt in die große starke Stille ewigen Gesetzes. Das Wort verstummt vor dem Klang der Seele. Es erfüllen sich die Worte des Propheten: „Was geschah mir, horch! Flog die Zeit wohl davon? Falle ich nicht? Fiel ich nicht — horch in dem Brunnen der Ewigkeit? ... Siehe es gibt kein oben, kein unten! Wirf dich umher, hinaus, zurück du Leichter! Singe! Sprich nicht mehr ... denn ich liebe dich o Ewigkeit".

Abb. 16. Franz Marc, Wasserfall im Eis
(aus „Deutscher Herbstsalon", Sturmverlag).

Abb. 17. Brücke zwischen Newyork und Brooklyn.

2.

Jacob Burckhardt hat vom 19. Jahrhundert gesagt, es hätte das Pensum der Vergangenheit noch einmal aufsagen müssen. Ein hartes Urteil, in das sich das ironische Lächeln des Kundigen verflicht, der von dem Genius besserer Zeiten getragen, auf die schulmeisterliche Weisheit der Gegenwart fast mitleidig herunterblickt. Wer flüchtig zusieht, kann das Urteil treffend finden: die Geschlechter wechseln die überlieferten „Stile" wie Gewänder, die man anlegt und wieder abnimmt. Die griechischen Tempel, die gotischen Kathedralen, die Schlösser der nordischen Renaissance und des Barocks liefern das wechselnde Vorbild; man sieht die launische Folge von Stilarten und frägt vergeblich nach dem Stile der Zeit.

Die Zeit hat sich selbst diese Frage vorgelegt. Es war lange ihr tiefster Kummer, sie verneinend beantworten zu müssen. Die Gegenwart ist anderer Anschauung geworden, seitdem die den Begriff umgebende dogmatische Hülle fiel und die Einsicht sich Bahn brach, daß „Stil" nicht ein enges künstlerisches Programm bedeutet, sondern Ausdruck eines Schicksals ist, ein Ordnungsprinzip, in dessen ewiger Metamorphose sich die Geistesentwicklung der Menschheit darstellt.

Die Interessen und die Aufgaben des 19. Jahrhunderts waren andere wie die vorangegangener Zeiten. Es war eine Art Atemholen der Menschheit vor den triumphalsten Leistungen ihres Geistes. Die tausendjährige Arbeit kam ihr zum Bewußtsein. Bevor sie ihren wichtigsten und folgenschwersten Schritt tat, sah sie zurück, prüfte sich selbst und ihre Leistungen.

Man lernte sich als Kind und Erbe vergangener Zeiten fühlen und steckte sich die Aufgabe, ihr Denken und ihre Werke zu einem bewußten inneren Besitz zu machen. Sollten die Geschlechter der Vergangenheit nicht umsonst gearbeitet haben, dann galt es, diesen Besitz fruchtbar zu machen. Es war das Arbeitsprogramm, das sich eine neue Zeit selber stellte.

Rückwärts gesehen hat die Menschheit des Mittelalters wie die der Renaissance, aber für sie beide war nur ein zeitlich beschränkter Kultur- und Kunstbestand, die Welt der Griechen, eine Quelle zur Bereicherung des eigenen Vorstellungsvermögens. Das 19. Jahrhundert sah auf die tausendjährige Gesamtleistung der europäischen Welt zurück und

prüfte sie auf ihren gemeinsamen ewigen Gehalt. Man sah, geleitet von den Entdeckungen der Naturwissenschaft, in dem Erbe der Vergangenheit nicht etwas Gegebenes, sondern etwas Gewordenes. Es galt, den Sinn und Zweck dieses Werdens in einer Universalgeschichte zu ergründen, um die Lehren der Entwicklung der alten Menschheit der Entfaltung einer neuen nutzbar zu machen.

Die Aufnahme und Gliederung des überlieferten künstlerischen Bestandes findet generell durch Inhalt und System dieser Weltanschauung ihre natürliche Erklärung. Man sucht aus der elementaren Gemeinschaftsidee der Stilarten die allgemeine Grundlage des Stils, des künstlerischen Schaffens praktisch zu gewinnen von Anfang an. Es war mithin kein eklektizistisch-akademisches Stilideal nach Art der Bolognesen im 17. Jahrhundert, sondern die kritizistisch begründete Idee von dem Wesen des künstlerischen Geistes, auf der man baute. Man wollte auch hier das Individuelle des Stiles aus einer allumfassenden ursächlichen Grundformel des künstlerischen Geistes — teils genetisch — teils rational erklären, wobei man nach dem jeweiligen Inhalte des eigenen Denkens die Grundformel mehr in diesem oder jenem Stile zu entdecken glaubte. Daher der Wechsel der Stilarten.

Über den gewiß oft kläglichen Resultaten steht das geschichtliche Endergebnis: „Stil" ist die anschauliche Verwirklichung der Denkgesetze des menschlichen Geistes und damit formgewordener Ausdruck jener durch die künstlerische Persönlichkeit im Kunstwerk vermittelten Lebensinhalte und Lebenssysteme. In diesen liegt das Wertvolle nicht im äußerlichen ästhetischen Programm. Der anfängliche schwächliche Skeptizismus war nur eine Episode, die den Beginn der neuen Zeit kennzeichnet. Wenn Ingres frägt: „Gibt es noch etwas Neues? Alles ist dagewesen; alles ist schon getan. Unsere Sache ist es nicht, Neues zu erfinden, sondern das Überkommene zu hegen und fortzuführen", so hat schon damals ein deutscher Künstler Philipp Otto Runge dem bloßen Adel einer großen künstlerischen Überlieferung den starken Idealismus einer selbstbewußten jungen Zukunft entgegengesetzt. „Was mein Abspringen von dem ordentlichen Wege betrifft, so muß ich zum Leidwesen der ordentlichen Menschen gestehen, daß das viel ungeheurer noch werden muß. Ich fühle es ganz bestimmt, daß die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zufrieden sind, und daß sie da wieder müssen gesucht werden; die Elemente selbst aber sind in uns und aus unserem Innersten also soll und muß alles wieder hervorgehen." Deshalb bedürfen selbst die Formen der Vergangenheit der Erinnerung an eine große Herkunft nicht mehr, seitdem sie der moderne Subjektivismus zum Organ seiner feingliederigen Seele gemacht (Abb. 22 bis 24) und ihren geistigen Gehalt in einer neuen künstlerischen Einheit verändert hat. Anfang und Ende des Jahrhunderts reichen sich da im Prinzip die Hand.

Das Aufsuchen der elementaren Gesetzlichkeit auf allen Gebieten des Weltengeschehens, der Hang zur Systematisierung auf allen Gebieten des Denkens und Gestaltens ist das auszeichnende Merkmal des Geistes des Jahrhunderts gewesen. Kant baut auf den elementaren Grundlagen alles Denkens nüchtern, klar, einfach ein felsenhart geschlossenes System des Denkens auf und findet in der Gesetzlichkeit seiner Grundformen die Urgestalt der Wahrheit, in der das von allen historischen Begriffen befreite Wesen des Menschlichen sich als Spiegel des Kosmos erkennt.

Die Menschheit beginnt nach dem Vorgange des Griechentums und der Renaissance aufs neue sich auf sich selbst zu besinnen und aus den objektivierten Formen ihres Denkens die Lebenseinheit einer neuen Welt sich zu schaffen.

Deshalb hat das 19. Jahrhundert den Gesamtbestand der Menschheitsgeschichte und

Menschheitskultur zu umfassen und geistig zu durchdringen versucht, wobei der Zwang zur Ordnung von selbst zu einer kritischen Prüfung ihrer elementaren Grundlagen führte. Dieser Kritizismus begleitete als praktische Folge die Revolution auf geistigem, künstlerischem und politischem Gebiete, die, erkenntnis-theoretisch gesprochen, nichts anderes als eine Rückführung aller Kultur und Zivilisation auf ihre Elementarform ist. Die kritizistische Betrachtung des Staatssystems und die Rückführung auf das „Urprinzip" seines natürlichen Wesens verbindet Rousseaus Contract sozial mit der Fichteschen Staatslehre; sie führte einerseits zu einer völligen Verwerfung aller traditionell gewordenen Kulturgüter, wie zu einem ideologischen System der Menschheitsgeschichte, wobei beide als Verfechter der absoluten Wahrheit auftraten. Das Aufkommen des dritten und vierten Standes, des Bürgers und schließlich des Arbeiters, die die politische und geistige Aristokratie als Kulturträger entthronen, um selbst an ihre Stelle zu treten, sind auch äußerliche und praktische Begleiterscheinungen dieser neu sich orientierenden Weltanschauung. Die deutschen und französischen Romantiker, die Künstler des Impressio-

Abb. 18. Rodin, La Sphynge (Phot. Dr. Fr. Stoedtner).

nismus und schließlich die jüngste Frucht dieses Geistes: Henri Matisse, Picasso und die Deutschen wie Marc, Klee, Nolde und die um den „Blauen Reiter" haben die Kunst auf ihre elementare Grundlage zu stellen und die Naturgesetzlichkeit in ihr, den neuen Lebensinhalten entsprechend, zu ergründen versucht.

Der kritizistische Geist bildet die erkenntnis-theoretische Grundlage des Stils der Neuzeit. Von Anfang an. Man darf sich nur nicht durch das historische Gewand täuschen lassen. Durch ihn wird auch eine neue Grundlage der künstlerischen Gestaltung geschaffen, formal wie inhaltlich. Es war eine Schicksalsfrage, die sich der menschliche Geist stellte.

Die Naturwissenschaften haben das Dasein nicht nur nach den allgemeinen Lebensbedingungen, sondern auch nach seiner besonderen geschichtlichen Entwicklung betrachten gelernt und deshalb in den Mittelpunkt des Denkens die Frage nach den Beziehungen der allgemeinen Natur- und Denkgesetzlichkeit zu dem individuellen geschichtlichen Verlauf des Lebens gerückt. Der Besitz des Erbes der Vergangenheit schien an der Lösung dieser Frage zu hängen. Die Geschichts- und Kunsttheorien sind aus ihr hervorgegangen ebenso wie alle großen und kleinen künstlerischen Leistungen.

Die Arbeit der Zeit zerfällt dabei von Anfang an in zwei Lager: Auf der einen Seite die rückwärtsschauenden Propheten, die den Sinn und Zweck des Daseins aus der Universalgeschichte des menschlichen Geistes nutzbringend für die Gegenwart zu ergründen sich mühten,

auf der andern Seite die eigenwillige Kraft der Jugend, die auf ihre Freiheit und Selbständigkeit, auf das Selbstbestimmungsrecht ihres Geistes pochte und immer wieder diese ihre Feinde bekämpfte und ihren Geist verneinte, mit aller Schärfe, alles und jedes, was die historische Gelehrsamkeit ihr als gut und edel pries. Es bekriegt die Gegenwart die Vergangenheit, aber mit dem Worte Abrahams „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Die banale Vielwisserei und äußerliche Gelehrsamkeit philiströsen Konservativismus', die das Unsterbliche im Denken und Schaffen des Vergangenen sucht, bekämpft den Eigensinn und Trotz, den launigen Eintagswillen der Jugend, die nach dem flüchtigen Geist der Gegenwart hascht und mit eifernden Händen, heißem Begehren aus dem rasenden Rollen der Begebenheit das Bleibende sucht, um den Boden zu festigen und zu bebauen, der nie sich festigen will, der Zeit Halt zu gebieten, die kein Halten kennt und die jedes kräftige Heute mit dem Fluche des blassen Gestern verdammt. Im dunklen Strome dieses Lebens stellt jeder für sich die Frage nach dem Werte des Lebens, seines Lebens, mit wahnsinniger Angst oder verzweiflungsvollem Mut oder verbissenem Trotz (Abb. 18), dies Bild: der Stil unserer Städte, der Stil unserer Zeit: Das Kunterbunt der Formen, das rücksichtslose Wachstum, der rigorose Eigensinn, mit dem das Neue sich neben das Alte stellt, das Heute das Gestern in brutalem Machtanspruch verdrängt, mit klobiger, klotziger Größe so auffällig und plump von der Dauer seines Daseins spricht, und doch nicht den Fluch seiner niederen Geburt verbergen kann, der harte Wille, der nur in der nüchternen Arbeit, in einer asketischen Sachlichkeit das Bild seines Wesens in tendenziöser Verneinung prostituiert und aus diesem strengen konstruierenden Geist das gebieterische Zeichen seiner praktischen Intelligenz neben die rührsame Bescheidenheit vergangener Geschlechter oder die absonderliche Einsamkeit romantischer Formenpracht setzt. Der Zauber dieses Bildes liegt zum Teil gerade in dieser Stillosigkeit im akademischen Sinne, der gegenüber alle Kunst und künstlerischen Bilder zumeist als Theater oder Pose wirken, die mit dem eigentlichen Organ des überquellenden, sich überstürzenden Daseins nie und nimmer verwachsen wollen. Aber gerade diese Unrast, der strömende Wechsel im Wirrsal des täglichen Lebens hat die Zeit den Blick auf die Ewigkeit auch mitrichten gelehrt.

Die Generationen sind freilich gestorben, die mit sentimentalen Sehnsuchtsgedanken sich selbst bejammerten. Das neue Geschlecht ist härter, stärker. In Eisen und Stahl hat es bauen gelernt und die Märchen, die es gestaltet, spielen nicht mehr im wunderlichen Halbdunkel der Waldeseinsamkeit, sondern in dem labyrinthischen Getriebe der großen Stadt, wo die Häuser zu babylonischen Riesentürmen werden (Abb. 19), in einem Meer von Steinen, wo Millionen von Menschen von den organisierten Wunderkräften der Natur in schwindelnder Geschwindigkeit von einem Orte zum andern fliegen und der Geist des Menschen in tiefster Erde und Sternenweiten täglich seine Spaziergänge unternimmt, um schwerbeladen mit Funden und Schätzen täglich der staunenden Mitwelt von der Zauberkraft seines organisierten Intellektes zu erzählen.

Deshalb darf man den „Stil" des 19. und 20. Jahrhunderts nicht in jenen eklektizistischen Einzelbauten suchen, man richte den Blick auf das Organ unserer Städtegesamtheit, denke nicht mit der Zensorenstrenge der Kundigen an die „Fehler" und brutalen Geschmacklosigkeiten, sondern sehe das dramatische Ringen eines äußerlich reichen und innerlich verarmten Geschlechtes, hier und dort die Riesenkraft der Jugend in den Bahnhöfen und Häfen, in den Brücken und Wägen, um zu fühlen und zu erkennen, daß da ein neuer Geist seine Formen sich selber prägt, die mit ganz anderem Maße und weiteren Blicken gesehen und gewertet sein wollen.

Dieser Geist ist älter als man glaubt. Dies neue Geschlecht hat sich künstlerisch

Abb. 19. Woolworth-Haus, Newyork.

längst das Wahrzeichen ihres Wesens geschaffen, bevor das blasse Gemüt der Intellektuellen um seine Existenz sich sorgte. Die „Technik" selbst hat es mit erschaffen, errechnet scheinbar, und doch ein Kunstwerk mit unerhört klar ausgesprochener, programmatischer Wirkung. Als 1879 in einer alten und doch immer jungen Metropole europäischer Kultur die Nationen eine monumental-phantastische Wohnstätte moderner, weltumfassender Zivilisation für die kurze Zeit des geistigen Wettkampfes sich schufen, da stieg von allen Ästheten und Künstlern wie der Satan, schon vor der Geburt gehaßt, über die bunte Arena das Ungeheuer einer eisernen Riesennadel zum Himmel empor, wie in uralten Zeiten babylonischer oder ägyptischer Herrlichkeit: ein Turm, dessen Spitze an den Himmel reicht! Was dort ganzen Volksstämmen durch harte Arbeit — Generationen hindurch — nur langsam gelang, wurde hier durch wenige hundert Arbeiter in wenigen Monaten ums doppelte an Höhe übertroffen. Mit einem Minimum an Arbeit ein Maximum an Kraft! In den Pyramiden hat ein

Abb. 20. Dampfhammer in Essen.

Abb. 21. Eiffelturm in Paris (Photogr. Stödtner).

versunkenes Geschlecht die klobigen Urkräfte einer Bergesmasse durch die stereometrische Elementarform zur Würde eines künstlerischen Prinzipes erhoben, das in der Einfachheit seiner Struktur, jenseits aller individuellen und persönlichen Inhalte stehend, ohne Willenskampf von Stoff und Form oder Motiv und Gestalt jeder rationalen Ausdeutung widerstrebt, wie ein Symbol der starren Majestät des Ewigen, das alles Lebendige und Tote zugleich in seiner hehren Ruhe umschließt. Am Eiffelturm ist alles Macht, Wille, Sieg, verhaltener Triumph. Der Geist, der seinen Stoff selbst erzeugt, ihm Form und durch sie erst Leben gebietet und bei einer ungeheuren Spannung der Kräfte das jubelnde Symbol unwiderstehlicher, geistiger Energie sich schafft in einem ehernen Bau, in dem das Einzelne für sich betrachtet ein sinnloses Nichts, nur im Ganzen Wert und Sinn erhält. Mit brutaler Energie greift der vierfüßige Riese ins Erdreich ein, stemmt sich empor und aus der gedrückten Masse sich sammelnder Energie schießt himmelhoch in einer graziösen Kurve, durchsichtig wie feiner Filigran der Turm hervor, körperlos und doch voll Leben, formlos im Sinne des künstlerischen Motivs und doch geformt in einer selbstherrlichen Gesetzlichkeit. Der Vergleich mit dem gotischen Turm liegt nahe. Aber dort ist das Grundmotiv aus dem Ganzen herauszulösen, seine gesetzliche Metamorphose rational verfolgbar und erklärbar. Das Verwunderliche an diesem „Körper", der scheinbar das reine Kind nüchternen Verstandes ist, bleibt künstlerisch betrachtet, die Irrationalität seines Motives. Es ist ein Stück des kosmischen Logos, das man in dem ätherischen Bilde dieses Riesenleibes bewundert, eine immaterielle Größe, die triumphale Macht seiner elementaren Gesetzlichkeit. In ihrem Logos geht der Gedanke an das materielle und begrenzte Dasein des Räumlichen völlig unter. Sie ist nicht Ordnung eines sinnlichen Materials, das

H. von Marées, Bad der Diana
(Verlag E. A. Seemann, Leipzig)
Neue Pinakothek, München

Abb. 22. F. E. Scholer und P. Bonatz, Stadthalle von Hannover (Phot. Wasmuth).

außer ihr liegt. Der Begriff des Materials ist hier völlig ausgeschaltet und das anschauliche Ergebnis der Konstruktion ist zum konstituiven Element des immateriellen Körpers geworden. Daher kein Körper, der vergeistigt, keine Hülle, die verlebendigt, keine Materie, die bezwungen werden müßte. Im gotischen Turm ist alles sieghafte Überwindung, wird alles in den Organismus des Ganzen hineingezwungen. Hier ist alles sich selbst organisierendes Leben, der individuelle Wille, der sich selbst Form und Gesetz gebietet, im System allein Gestalt gewinnt. Die „Gestalt" reicht nur so weit wie dies System, greift nicht darüber hinaus zur materiellen Körperlichkeit. Befreit von allem Ballaste historischer Überlieferung, hat hier scheinbar außerhalb des künstlerischen Reiches ein Genius durch die Reinheit seines Denkens die junge Zeit in einem Augenblick verkörpert, da man „unten" im Banne des Erbes der Zivilisation noch blind für ihr künstlerisches Wesen war. Wie viel hatte man sich bemüht, die moderne Kunst zu finden. Es war ein Glück, daß hier nicht einmal der persönliche Wille zur Kunst vorhanden war. Man glaubte den Ausdruck des Persönlichen überall suchen zu müssen und fand überall auch hier den Inhalt des Ewigen.

Dieser Geist ist auch für die Umbildung der historischen künstlerischen Symbole im Dienste der neuen Inhalte verantwortlich zu machen. Nach dem anfänglichen Historizismus, der sich streng an die Individualgesetzlichkeit der Stilarten und ihr akademisch-dogmatisch aufgebautes Stilbild halten zu müssen glaubte, hatten auch für die Baukunst aus der kritizistisch begründeten Idee von dem Wesen des künstlerischen Geistes neue leitende Grundsätze sich herausentwickelt. Die eklektizistischen Bestrebungen wie die rationalistischen Einfälle, die die bloße äußerliche, nüchterne Strukturklarheit zweckentsprechender Bausysteme auf Grund eines nur halb durchdachten künstlerischen Wahrheitsbegriffes

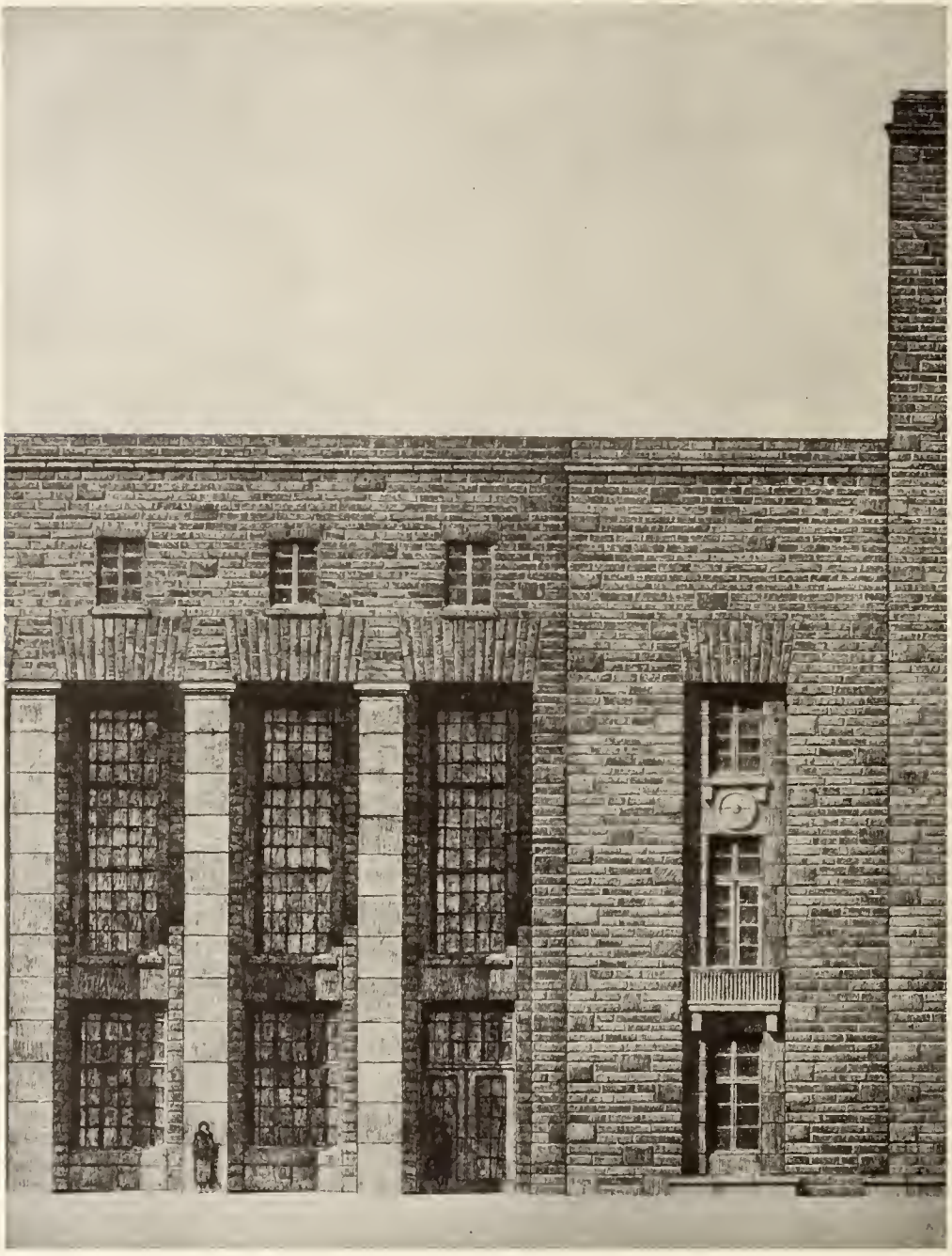


Abb. 23. P. Bonatz und F. E. Scholer, Empfangsgebäude für den Hauptbahnhof in Stuttgart (Phot. Wasmuth).

forderten, hatten geschichtlich eine relativ geringe Bedeutung gegenüber der schließlichen Erkenntnis, daß die Stilart nur die freie individuelle Ausdrucksweise für neue Inhalte ist. Diese werden nicht durch den abstrakten, von Künstlergelehrten charakterisierten „Zeitgeist", sondern durch jene Idee umschrieben, die den Baukörper zum Organ seiner praktischen Lebensexistenz macht und das Formengesetz nach Charakter und System selbst bestimmt. Der Bahnhof, der Festsaalbau, das Gesandtschaftsgebäude geben geistige Inhalte, deren Gestaltung nicht mehr allgemeingültigen Stilformeln überlassen bleiben, sondern aus der Erkenntnis ihrer geistigen Lebensursache heraus geboren werden.

Die beiden Bauten von Bonatz entwickeln ihren Aufbau mit fast demselben Stilmaterial: schmucklose Mauern und schmucklose Säulen, zwischen denen Fenster und Türen schmucklos verteilt sind.

In dem Festsaalbau das Pathos und die Macht der sinnlichen Masse, eine wohlgegliederte diskrete Pracht ohne grob-materialistische Dekoration, repräsentative Würde, Erdenschwere und doch priesterlicher Festgesang, monumental feierlich festlich, glanzvoll (Abb. 22). In dem Bahnhofsbau Sparsamkeit der künstlerischen Mittel, nüchtern diszipliniert, alles ohne Ziererei und Gefallsucht, ein sehr sachlich verfahrender Wille ohne tendenziöses Puritanertum in diesem verschlossenen Für-sich-sein, nackt, scheinbar phantasielos, kalt und

Abb. 24. P. Behrens, Deutsches Gesandtschaftsgebäude in Petersburg.

doch mit einer seltsam verinnerlichten Energie, die dem Wirken dieses Geistes den romantischen Reiz verleiht (Abb. 23). In dem Botschafterpalais in Petersburg von Peter Behrens präludiert bei annähernd denselben Stilmitteln die stolz geschlossene Macht der Säulenphalanx mit der distanzgebietenden Würde eines disziplinierten Willens und doch zugleich mit der weltmännischen, fast etwas femininen Eleganz nicht ohne Zugeständnisse an den überlieferten historischen Stilbestand (Abb. 24).

Aber auch Malerei und Plastik erhalten durch diesen Geist der Neuzeit einen ganz anderen Platz im modernen Leben. Denn da die Kunst sich überhaupt eine kritizistische Prüfung ihres Wesens gefallen lassen und Rechenschaft über den ethischen Wert ihres Daseins geben mußte nach ihren Beziehungen zu dem Gesetze des menschlichen Denkens, nach den Grenzen der ihr eigenen Welt, wird nicht nur die Kunst, das Kunstwerk, der Akt der anschaulichen Gestaltung zum Teil ein wissenschaftliches Problem, sondern auch der Gegenstand der Gestaltung selbst problematischer Natur. Der schöpferische Geist objektiviert sich hier selbst und frägt nach dem Gegenstand und dem System seiner elementaren Gesetzlichkeit.

Durch diese Festlegung der objektiven Grundtatsachen des künstlerischen Schaffens nach Inhalt und Form wird das Kunstwerk losgelöst von allen praktischen und dekorativen Zwecken, rein als reine Verkörperung des menschlichen Geistes und seines Lebensprinzipes betrachtet und gewertet. Das Kunstwerk wird bewußt zum Erkenntnisproblem der Weltanschauung und ebenso wie ihr Inhalt Gegenstand der Gestaltung. „Mensch“ und „Natur“ sind nur Teil im System des gestaltenden Geistes.

Abb. 25. Hans von Marées, Das goldene Zeitalter, München, Neue Pinakothek (Verlag E. A. Seemann, Leipzig).

Als Gegenstände der Gestaltung der neuen Kunst des 19. Jahrhunderts erscheinen somit objektivierte Systeme der Weltanschauungen, die sich von den ererbten religiöshistorischen Lehren befreien, um anschaulich das Absolute und Elementare des schöpferischen Geistes in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen rein zu erfassen. Wie die Dichtkunst das wissenschaftliche Denken von seinem äußerlichen Rationalismus befreite, so hat umgekehrt die Wissenschaft die Kunst vor seichter Weltweisheit und banaler Nachahmung der Wirklichkeit bewahrt. Daher hat kein Jahrhundert so viel ästhetische Theorie getrieben wie das 19.

Der in dieser Hinsicht bedeutungsvollste Schritt war die Proklamierung der Eigengesetzlichkeit der Kunst jenseits der realen Welt und die wissenschaftliche Umgrenzung der eigenen Kausalität ihres Organismus. „Was unterscheidet die Richtung des Geistes, welche auf Erzeugung der Kunstgebilde geht, von den anderen Richtungen des Geistes, welche Wissenschaft und Sittlichkeit hervorzubringen streben", frägt Kant. Die Frage beschäftigt das ganze Jahrhundert hindurch die Geister: Die Kunst hört auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzt die Natur, um ihre eigenen Gebilde der der Natur gegenüberzustellen, schreibt Konrad Fiedler.

Die Kunst trat von Anfang an in unmittelbare Beziehung zu dem transzendentalen Denken der Zeit.

Die empirische Welt verlor dadurch immer mehr als objektive Gegebenheit unter Einfluß dieser Weltanschauung an Bedeutung, dafür trat die Frage nach den Beziehungen und der

Abb. 26. Henry Matisse, La musique, Moskau (Photogr. Druet, Paris).

Art der Abhängigkeit der Erscheinungsindividualität der einzelnen Gegenstände von dem System des sich selbst entfaltenden künstlerischen Geistes in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Denn durch das transzendentale Denken erschien als das Wirkliche der räumlichen Welt nicht mehr ihre empirische Realität, sondern ihre durch unser Denksystem im Kunstwerk realisierten menschlichen Bewußtseinsinhalte. Ist dies „System" nur ein Mittel zur Ordnung der Inhalte, oder sind diese Inhalte nicht eben in der Ordnung selbst gegeben, ordnet der Geist oder verwirklicht er sich in der Organik seiner Formen? Ist in dem geordneten Zusammenhang der Erscheinungsmotive des Kunstwerkes das Objektive unseres Denk- und Gestaltungsgesetzes zu erkennen, allein noch ohne Rücksicht auf die empirische Wirklichkeit, kraft dessen wir auch noch in logischer und anschaulicher Hinsicht nach wahr und falsch be- und verurteilen oder stellen die formalen Beziehungen eine der vielen durch die individuelle Einheitlichkeit des subjektiven Bewußtseins bedingten und daher unendlich variablen Beziehungsmöglichkeiten unserer Vorstellungen von den Gegenständen dar, deren geistige Inhalte nur innerhalb ihrer eigenen Kausalität begriffen werden können. Daher steht auch in der Kunst der jüngsten Zeit ein rationaler und formalistischer Idealismus (Abb. 25), das Erbteil der Renaissance (H. v. Marées, Adolf Hildebrand sind seine stärksten Vertreter) der Ideologie eines künstlerischen Geistes gegenüber, der in der Individualität der transzendentalen künstlerischen Einheitsform die Möglichkeit der sinnlichen Wiedergabe eines rein geistigen Inhaltes selbst jenseits aller Gegenstands- und Raumwirklichkeit (Abb. 26) als Erbteil der nordischen Kunst und ihrer höchsten Leistung im Mittelalter erkennt. Ist das,

was dem Rationalismus des Denkens widerspricht und nicht als bildhafte Organik erscheint, allogisch, und daher ungeistiger stofflicher Natur, eine bloße Summe von Gegenstandsbildern oder ist nicht die Folge der Idealität der Gegenstände und ihrer anschaulichen Organik, daß irrationale Bewußtseinsinhalte auch eine irrationale Bildorganik (Abb. 27) zwecks künstlerischer Verwirklichung bedingen (Kreis des sogen. „Blauen Reiters"). Wie ist es möglich, rein Geistiges zu versinnlichen, ohne es im Gegenstande oder einer Handlung zu materialisieren und verstofflichen? Wo liegt die Erkenntnis und Urteilsmöglichkeit, wenn das vernünftige Denken und die empirische Wirklichkeit als Grundlage des Urteils ausgeschaltet wird? Das sind die wichtigsten und für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegenden künstlerischen Probleme.

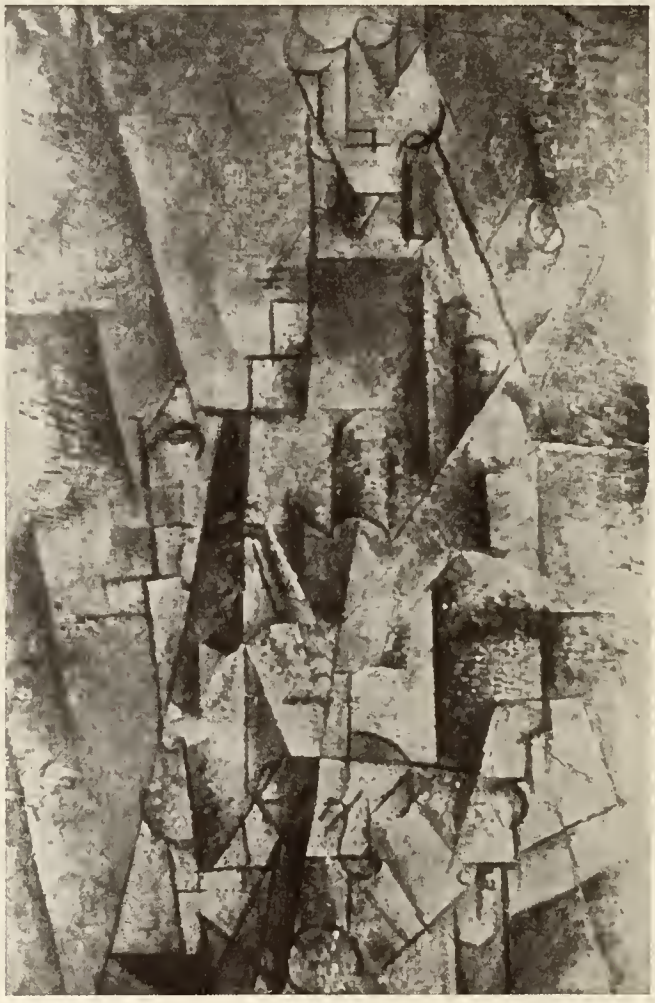


Abb. 27. Pablo Picasso, Mann mit Klarinette (Phot. Kahnweiler, Paris).

Die Romantik hat diese Probleme zuerst aufgegriffen. Ihr Bildsystem ist nicht rationaler, sondern irrationaler Natur, sie faßt den Gedanken der Bestimmtheit der Erscheinung der Gegenstände durch die im Bildsystem verwirklichten künstlerischen Bewußtseinsinhalte nicht nur ästhetisch, sondern auch sittlich auf. Das Bildsystem ist weder ein bloß regulatives Prinzip, noch ein absolutes und allgemeingültiges ästhetisches Gesetz wie für den Klassizismus, sondern formaler Ausdruck der Individualität eines (geistigen) Inhaltes.

Die Beziehungen von Form und Inhalt sind die wichtigsten im künstlerischen Schaffen der neueren Zeit.

„Es ist etwas unbekanntes Gesetzliches im Subjekt, welches dem unbekannt Gesetzlichen im Objekt entspricht", sagt Goethe, indem er sich selbst hier zum Romantiker macht. In dem rationalisierten System der vernünftigen Beziehungen der Dinge unter sich findet der Klassizismus am Anfang des Jahrhunderts das Absolute im Grundgesetz der Einheitlichkeit endlichen und unpersönlichsten Daseins. In der Individualität und Irrationalität dieser Beziehungen entdeckt der Romantiker das Absolute im schöpferischen Ich des Künstlers. Der klassische Dichter, sagt Schlegel, gehe im Stoffe auf, der romantische schwebt als souveräne Persönlichkeit über ihm, er vernichtet den Stoff durch die Form. In ihr realisiert sich das „Ich".

Bei Beginn des 20. Jahrhunderts treten diese Gegensätze vom Anfang des 19. Jahrhunderts noch einmal mit aller Schärfe sich gegenüber, nur befreit von allem Material der historischen

Abb. 28. Paul Cézanne, Weiblicher Akt
(nach Hausenstein „Der nackte Mensch", Verlag R. Piper & Co.).

Überlieferung. Das künstlerische Ich wird zum Diener des ewigen Gesetzes, das in alles Organik des Sinnlichen verkörpert. Der Gegenstand der künstlerischen Gestaltung heißt das ewige Lebensgesetz.

„Der Künstler muß etwas zu sagen haben, da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgabe ist, sondern das Anpassen dieser Form dem Inhalte." Es ist notwendig, daß der Künstler „sich nicht als Herr der Sache betrachtet, sondern als Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzis, groß und heilig sind" (Kandinsky). Die Form ist uns Geheimnis, weil sie Ausdruck von geheimen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den „unsichtbaren Gott". Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren

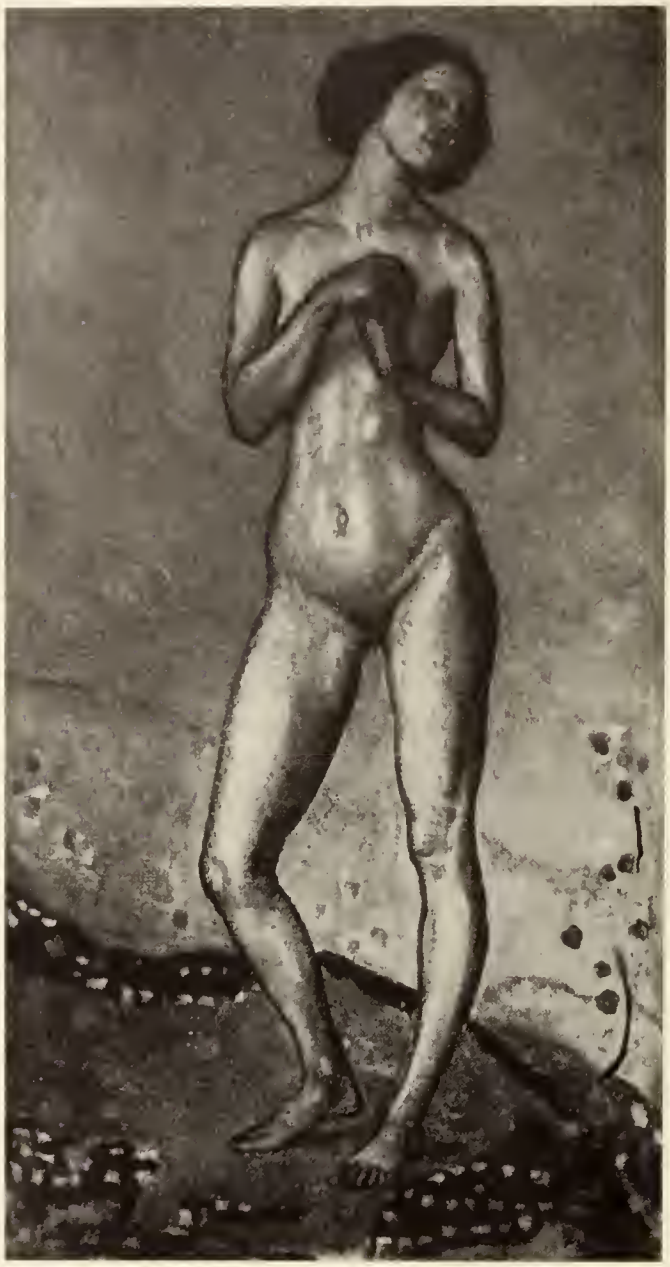


Abb. 29. Hodler, Weiblicher Akt (Phot. R. Piper & Co.).

(August Macke). Daneben die radikale Verwirklichung der subjektiven künstlerischen Anschauung. Ihr Gegenstand heißt: das Lebensgesetz und das Individuum. Die Isolierung des Geistes, die von der Form herrührte, durch die ich ging, hörte auf und ich vereinige mich mit allem. Ich begann es vor kurzem zu fühlen, daß, wenn ich sterbe, ich durchaus nicht sterbe, sondern in allem leben werde", sagt Tolstoi. „Allein die Individualität des Subjektes läßt sie doch zu einem einheitlichen Bilde zusammengehen: wie der Stimmenklang eines Menschen derselbe unverwechselbare bleibt, wie Wechselndes er auch spreche, so bleibt eine Grundfärbung, ein Grundrhythmus, ein Grundverhältnis für all das, was dieses Leben je erlebt, ein gleichsam apriorisches Formgesetz seines Tuns und Leidens, das das Zuendesein jedes einzelnen Inhaltes überlebt und als Individualität des Ganzen sich auf den nächsten überträgt." (Simmel.)

Aber bei allem künstlerischen Theoretisieren hat doch die ästhetische „Abstraktion" eine geringere Bedeutung als man glaubt. Schon das Stofflich-Substantielle spielt eine wichtigere Rolle. Erdenschwere überall. Man könnte hier etwas von dem naturwissenschaftlichen-historischen Geist finden und sagen, es seien die Wachstumsenergien, jene Energetik des Lebens, die in der formgewordenen Substanz alles Körperlichen sich ausdrückt und ihre Wachstumsgeschichte jenseits aller Handlung erkennen läßt. Diese Biogenesis aller lebendigen Substanz ist bei aller Verschiedenheit des Inhaltes vielleicht das bedeutungsvollste Charakteristikum der gesamten modernen Kunst. Das Dasein verliert da geradezu jene bloße Zuständlichkeit des Fürsichseins und wird hineingezogen in die Lebenseinheit eines absoluten Werdens, das bald vom heimlichen Sturm (Abb. 29), von der ruhigen Kontinuität des Wachstums (Abb. 28), bald von der geisterhaften Vergewaltigung (Abb. 15) oder von der Brutalität des Schicksals, bald von der ruhigen Immanenz der in sich kreisenden Lebensenergetik, bald von der explosiven starken Willenskraft erzählt (Abb. 14), aber immer innerhalb dieses heraklitischen Prozesses des Fließens und Geschehens durch den das „Geschehen", das bloß Augenblickliche durch die künstlerische Form verliert und ge-

wissermaßen nur als Moment eines gesetzlichen Wachstumsverlaufs mit einer bestimmten Vergangenheit und Zukunft sich darstellt.

Die Bewegung der Körper liegt deshalb in den Kunstwerken der großen Zeit nicht mehr in dem Akt der Handlung oder Pose, sondern in der von ihr oft unabhängigen Erscheinungsform des Körpers, als solche ist sie zugleich Eigenschaft seiner Substanz und erklärender Sinn seines Daseins, Geschichte seines Lebensprozesses (ev. gemeinsam mit der Gebärde, Abb. 29). Auf diese Weise verlieren die Inhalte unseres praktisch alltäglichen Lebens ihre zielsetzende Bedeutung für die Kunst gegenüber jenem ideellen Prozeß des wirkenden schöpferischen Geistes und der Ding- oder Sachbegriff erhielt so einen neuen Inhalt durch die Form. Damit ist aber nicht gesagt, daß der Wert des modernen Kunstwerks in der rationalen Logik seiner formalen Struktur läge, sondern nur, daß die „Form" bewußter Träger des künstlerischen Geistes ist, der dem Gegenstand einen transzendentalen Inhalt gibt (Abb. 30 u. 31). Es kommt durchaus auf diesen Inhalt des Gegenstandes an. Nur darf der Inhalt eben nicht innerhalb der empirischen Wirklichkeit allein gesucht werden. Nicht die Daseinstotalität eines Gegenstandes in der abgeklärten Struktur künstlerischer Verwirklichung verherrlicht die moderne Kunst, sondern jene sozialen und kosmischen Lebensströmungen, deren Gesetzlichkeit sich in der Erscheinungsindividualität eines körperlich-räumlichen Gegenstandes realisiert. Deshalb ist die moderne Kunst so häufig und so gerne eine Art Metaphysik des Physischen, für die die Einzelinhalte Mensch oder Tier usw. das Unterschiedliche ihres Wesens in der Bildeinheit und ihrem geistigen Gehalte verlieren. Das sog. Charakteristische sucht daher die moderne Kunst gar nicht ihres Individualinhaltes wegen, sondern deshalb, weil hier in den Formenmotiven jene allgemeine Lebensmetamorphose am reichsten und intensivsten sich ausdrücken läßt. Deshalb auch die Vorliebe für das Verfallende, „Häßliche, das halbfertige Primitive". Es fällt die Spaltung vom Seelischen und Körperlichen, denn alles liegt in dem formalen System der

Abb. 30. Fr. Marc, Tiger (aus „Sturm").

Abb. 31. Fr. Marc, Rehe (aus „Sturm").

Abb. 32. Hodler, Abend (Phot. R. Piper & Co.).

künstlerischen Organisation. Außerhalb der Formenstruktur des Bildes gibt es keine Inhalte. Der Gegenstand im Bilde erhielt seine ideelle Bedeutung erst als Teil der Bildganzheit. In ihr verwirklicht sich jene soziale Naturgeistigkeit, die keine Rücksicht auf die empirische Verständlichkeit oder Klarheit des einzelnen nimmt, keine allgemeinen Normen mehr anerkennt, sondern nur die schöpferische und unerschöpfliche Freiheit des gesetzlichen Geistes verehrt, ohne Rücksicht auf die Vergleichbarkeit seiner Produkte mit der bloß körperlichen Welt. In der formalen Einzigartigkeit der Bildgesetzlichkeit liegt allein freilich nicht der Wert des modernen Bildes, sondern in den besonderen, an die Individualität des Gegenstandes gebundenen Inhalten der sich hier aussprechenden künstlerischen Intelligenz. Es lag in der Natur der Sache, daß man von der Bewertung und Bewunderung der Geschicklichkeit des künstlerischen Geistes erst allmählich zum Inhalt dieses Geistigen sich durchrang und dann die Kunst zu einer Art Religion der erlebenden Intelligenz machte.

Der Anfang wurde gemacht, als Kant und Schiller, Goethe und Spinoza sich die Hand reichten. Es bildet sich in der Kunst die Religion des freien Geistes. Deshalb ist am Ende des Jahrhunderts wie am Anfang die Kunst dem des Mittelalters so nahe gerückt, nur ist die Formgesetzlichkeit von ihrem spezifisch kirchlichen Inhalte befreit worden. Hierin ist das weltgeschichtlich bedeutsamste Ergebnis der kulturellen Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen: Die Erweiterung der menschlich-sozialen Gemeinschaftsidee zu einer Idee von der Gemeinschaft alles Lebendigen und seine Bestimmtheit durch das Wesen des Absoluten selbst. „Wir wissen und empfinden es in gewissen Momenten, daß das, was uns Menschen eint, stärker ist, als das, was uns trennt", sagt Hodler. Die Gottesidee wird, losgelöst von der Personifikation, zum Naturerlebnis des schöpferischen Geistes des Subjektes. Spinoza und Goethe stehen hier vermittelnd zwischen den Großen des Mittelalters und denen der Gegenwart, Hodler und Cézanne.

Von dem Geiste der Natur ist das 19. Jahrhundert zur Natur des Geistigen fortgeschritten.

Die wirkende Kraft des Geistigen sucht die neue Zeit nicht mehr im Sonnenglanz des Genies und seiner herrschsüchtigen Gewalt, sondern in der Naturgesetzlichkeit des Geistigen.

Das Geistige soll nicht mehr der unterscheidende Besitz des Menschen im Gegensatz zur Natur sein, sondern die schöpferische Gesetzlichkeit, die in jedem Naturorganismus sich findet. Die Vorstellung vom geistigen Sonderdasein des Menschlichen verliert sich in jene elementare Organik, die als Resultat einer höchst disziplinierten Intelligenz alles Einzelne nach Form und Wesen bestimmt, Ursache seiner Individualität ist. Darin unterscheidet sich diese Kunst von allen vorangegangenen Stilen — dem Rembrandts, ihres größten Ahnen ausgenommen dem der Begriff des Ewigen nicht die steinerne Ruhe zeitloser Schönheit sondern ein dramatisiertes Werden ist, das sich loslöst von dem persönlichen Willen wie den kausal verbundenen Reihen eines rational verfolgbaren geschichtlichen Verlaufes und der das Individuelle ebenso herauswachsen läßt aus jenem Kosmos der Energien wie aus einem Meer des Lebens, das sich im Körperlichen nur vorübergehend zur schöpferischen Tat verdichtet. Daher erhält der Mensch und das Menschliche in dieser Organik der Weltanschauung einen andern Platz. Seit Kopernikus den Glauben der Menschheit an ihre zentrale Stellung in dem Bau der Schöpfung und damit auch das hierarchische System religiöser Ordnung der Menschheitsgemeinschaft zerstört hatte, verloren die theokratischen Ideen ihre werbende und zeugende Kraft und machten dem Gedanken einer Weltvernunft Platz, als deren Geschöpf sich der Mensch des 18. Jahrhunderts fühlte. Das 19. Jahrhundert hat das Verhältnis von Welt und Mensch gewissermaßen umgekehrt, indem er an Stelle des allmächtigen Naturgesetzes das Gesetz des schöpferischen Geistes zum Gegenstand des Denkens und Gestaltens machte. In dieser Naturgesetzlichkeit des Geistigen hat das Menschliche nur eine sekundäre Bedeutung.

Die negative Rolle des Menschen erlangt je nach den einzelnen Phasen der Entwicklung eine wechselnde Ausdeutung. Der Klassizismus machte ihn zum Hauptträger des künstlerischen Ideemodells. Die Impressionisten dagegen ohne Rücksicht auf die Kausalität der „Handlung" zum vegetierenden geistlosen Geschöpf, das in der materiellen Pracht gewaltiger, welterfüllender Lebenskräfte sich verliert, oder auf dem stillen und doch starken Gewoge der Unendlichkeit in blödem Schweigen verharrt, wunschlos, willenlos, schicksallos, wie das Ewige selbst (Abb. 26). Aber auch da, wo das hohe Lied von der stolzen Schönheit und der begnadeten Seele des Menschengeschlechtes noch weiter klingt (Abb. 32), verliert der Mensch die Eigenwilligkeit seines persönlichen Geistes und nimmt die bescheidene Feierlichkeit des Priesters an, den ein höheres Gebot auf den majestätischen Bahnen wellender Ewigkeit wandeln heißt, oder wird schon am Anfang des Jahrhunderts bei Ph. O. Runge zum Teil eines kosmischen Baues, in dem das Naturereignis als Wunder und Gesetz zugleich sich vollzieht (Taf. I). Aus dieser rationalen Logik des Naturgeschehens hat dann die jüngste Zeit unter völliger Ausschaltung der menschlichen Gestalt den dunklen Zauber des absoluten Geistes, die rätselvolle Sprache der Ewigkeit rein in der wunderreichen Erscheinung einer Räumlichkeit zu gewinnen versucht, wo jede Form zum Ereignis und jedes Ereignis zum ewigen Zustand wird (Abb. 16).

Aber diese Weiterentwicklung des naturwissenschaftlichen Geistes zeigt kulturell auch ihre Kehrseite. Der universelle Geist der Naturwissenschaft hat die Kultur Europas langsam auf eine neue Grundlage gestellt.

Das menschliche Wissen wurde zur unwiderstehlichen Macht, die die kühnsten Träume der Menschheit durch eine soziale Disziplinierung aller geistigen Kräfte zu verwirklichen wußte. Natur und Arbeit war zur Pflicht und zum Rechte zugleich geworden. Der großen Systematisierung der geistigen Kräfte im Mittelalter setzte daher die Neuzeit die beispiellose Organisation des praktischen Intellektes entgegen und ordnete und sammelte alle Energien in einer Zivilisation, die als System der Arbeit selbst zum Kunstwerk des Gedankens wurde, und turmhoch

über alle praktischen Leistungen der Menschheitsgeschichte sich erhob. Was wirkte, mußte im ganzen wirken und vom einzelnen strömte das Leben in tausendfachen Verästelungen leitend und geleitet hinaus und von da wieder an seinen Ausgangspunkt zurück. Der Einzelne erhielt, verkettet diesem selbstherrlich auftretenden zivilisatorischen Ganzen, neue Lebensformen und einen neuen Lebensinhalt.

Die moderne Menschheit trägt stolz die Krone ihres selbstherrlichen Geistes in dem, was sie Zivilisation nennt, als adelndes Zeichen ihres ungeheuren Machtbesitzes. Aber die Kette, die ihren Willen und ihr Denken knebelt, die „Gesellschaft", ist aus demselben Stoffe geschmiedet. Die Zeit hat sich die Erde unterworfen und doch nährte sie sich als Bettlerin so lange von den Brosamen vergangener Kulturen und sieht voll heimlicher Bewunderung heute selbst hinüber nach dem Leben der Wilden wie nach dem verlorenen Paradiese der Natürlichkeit. Dieser Geist war fast bei allen Epigonen der Renaissance lebendig und fand schon bei Beginn der neuen Zeit seine Vorkämpfer in Rousseau wie auch in Schiller, der das zwiespältige Wesen moderner Kultur als Ästhet empfand und das Denken des primitiven „naiven" Menschen dem des „sentimentalen" Menschen moderner Kultur gegenüberstellte. Natur und Vernunft, Denken und Sein bleiben in der Vorstellung des naiven Menschen eins. Der moderne Mensch der Zivilisation aber hat durch die Objektivation seines Bewußtseins diese paradiesische Einheit verloren. Sie ist zum Inhalt und Problem seines Denkens geworden. Dieser „Inhalt" ist eine Art geistiges Band für die Großen des Jahrhunderts diesseits wie jenseits des Rheins. In diesem Inhalt berühren sich so heterogene Kunstweisen, wie die Böcklins und Feuerbachs und Cézannes. Nur ist der Gedanke bei Feuerbach mehr in der Handlung rationalisiert, bei Cézanne Eigenschaft, geistiger Inhalt der „Form" (Abb. 33).

Die Idee der Menschheitsgemeinschaft stößt sich aber an den negativen Seiten der modernen Zivilisation, von Anfang an. Sie schafft den folgenreichsten Zwiespalt zwischen den Forderungen einer praktischen Lebensgemeinschaft mit ihren Nützlichkeitszielen und dem unberechenbaren Walten der seelischen Natur, indem sie trotz der äußeren Einheit der Lebensformen eine tragische Spannung in den inneren Menschen durch die Aufhebung der natürlichen Einheit seines intellektuellen und moralischen Bewußtseins bringt. Diese so entstehende Feindschaft den natürlichen Dingen der Außenwelt gegenüber wird in dem Augenblick am bittersten empfunden, wo der praktische Intellekt des Forschers im Systembau der Wissenschaft sich als Herrscher der Naturkräfte fühlt. Der Seufzer nach der unverstellten Tugend der menschlichen Seele ist nach dem Vorgange Rousseaus keine bloß sentimentale Gebärde des Zeitgeistes gewesen. Er greift dem wichtigsten künstlerischen Problem ans Herz: Faust war der Held der Zeit.

Die negativen Seiten moderner Zivilisation haben das ganze Jahrhundert hindurch in sich steigerndem Maße das philosophische wie künstlerische Interesse beschäftigt. Aus ihnen entwuchs Beardsleys grausam fürchterlicher Kulturpessimismus (Abb. 34). Sein mephistophelischer Intellekt ummantelt sich mit zartester Empfindsamkeit und schmeichlerischer Glätte, um mit zynischem Spott die verschleierte Roheit, die bestialischen Begierden, die infernalische, grauenhafte, verschlagene Wollust eines aristokratischen Verbrechertums, kurz die Mißgestalt der „Natur" im glänzenden, gleisnerischen Gewande der Zivilisation zu enthüllen. Beardsley sieht den Geist, der stets verneint. Er gibt vor, von dunkler Märchenpracht, vom süßen Träumen zu reden und predigt doch von der verlogenen Schönheit und dem eiskalten Egoismus der Wirklichkeit, in der der Intellekt alle Instinkte und animalischen Triebe nicht etwa läutert und veredelt, sondern nur in das Gewand der Anmut, ja Unschuld kleidet, um mit katzenartiger Geschicklichkeit und teuflischer Bosheit sich seine Opfer zu holen. Der Intellekt wird da zum ergebenen Diener der dämonischen Kräfte der Natur, die im glimmenden Feuer heimlicher Wildheit fürchterliche Rache nimmt an den ihr entfremdeten Kindern der Schöpfung. Weich, süßschmeichlerisch bietet sie verheißungsvoll ihre Freuden dar und führt lächelnd in

Abb. 33. Cézanne, Paris, Sammlung Pellerin (Phot. Druet, Paris).

Hölle und Tod. In dieser Maskerade und Narretei des Lebens verhöhnt der Intellekt sich selbst. In einer Art sadistischer Selbstpeinigung legt er hohnlächelnd die Finger in die eitrigen Wunden des von ihm erschaffenen Lebens, verneint und zeigt das hohle Nichts, den Tod. Die Zivilisation ist der Tod.

Ein anderer, Munch, hat das nach seiner Weise gesagt. Die Erkenntnis vom Tode des Lebendigen bildet hier das künstlerische Motiv.

Das Drama des Daseins ist ihm die durch die Zivilisation gezogene Grenze des Lebens, die die Natur im Menschen hat sterben lassen, ihn hilflos, stumm und dumm vor die Gruft seiner Menschlichkeit stellt und ihn plötzlich zum Priester jenes Unbekannten werden läßt, das unsichtbar im Sichtbaren wirkt. Die Natur ist zum Gespenst geworden, umschattet von Schrecken und Schauer und doch Leben, dunkeläugig düster, starr, stark, eine Macht, der noch der Inhalt fehlt, aber das Zeitlose, Ewige selbst ist ein Leben jenseits des Todes und doch diesseitige mystische Wirklichkeit, nicht Ereignis, sondern abgründiger Zustand, das Geheimnis alles Körperlichen, seine mystisch-schreckhafte Lebensgemeinschaft, die uns furchtbar ist, da sie den Tod unserer praktischen Lebensexistenz bedeutet, die schauerliche Bestimmtheit durch ein ungewisses Los, das uns zu unserer beschränkten Menschlichkeit wie zu einer stillen Andacht ruft (Abb. 35).

In den verschiedensten Formen beschäftigen diese Probleme die Kunst. Feuerbach befreit sich von ihrer Last durch die weltschmerzliche Klage, und Gauguin verherrlicht im orgiastischen Traume die vom

Abb. 34. Beardsley, Zeichnung aus Essswein-Beardsley (Verlag R. Piper & Co.).

Intellekt erlöste freie, ziellos vegetative Lebensgemeinschaft der Wilden. Bei Girieud suchen diese Ideen im Charakter der Form sich zu verwirklichen (Abb. 36). Im wesentlichen sind diese Kulturideen hier freilich in einem ästhetischen Programm verengert mit vorwiegend verneinenden, dort bejahenden Inhalten.

Die Kultur sieht in der Zivilisation ihren Todfeind, da deren äußere Macht in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem inneren Werte zu stehen scheint eine nur praktische Lebensformel, die äußere Grenze des Lebens, nicht innere Struktur ist. Denn sie gebietet den Rechten der Natur, beherrscht ihre Triebe und verhüllt ihre lodernde Lebendigkeit durch das regulative System gesellschaftlicher Konventionen. Mit der Würde eines moralischen Prinzipes maskiert sie ihren brutalen Machtanspruch, der als Dogma rechthaberischen praktischen Intellektes das Unberechenbare der Seele ins Schattenreich der Sünde so leicht verweist. Was aber die Zivilisation meistert, sucht die Kultur zu besitzen. Daher in dem Augenblicke der höchsten Erfolge der Zivilisation das stärkste Bedürfnis nach Gemeinschaft mit dem Leben. Das Leben war niemals so sehr objektivierter Gegenstand praktischer Forschung und doch fühlte man sich ihm niemals ferner, als da man seine Kräfte praktisch zu bezwingen verstand. Deshalb erhält der Naturbegriff der modernen Zeit einen sozialethischen Inhalt, den sie der Selbstherrlichkeit des Intellektes entgegensetzt. Erschreckt vor der Brutalität ihres nackten Rationalismus, wirft sie die Frage nach der natürlichen inneren Einheit des Menschen auf, nach der geistigen Fruchtbarkeit der bestehenden Lebensordnung für den inneren Menschen.

Lange schwebt der Zeit ein stolzes Vollkommenheitsideal des praktischen Intellektes vor Augen, das die Quelle der modernen Kultur zu werden berufen schien. Schiller machte sich zum Wortführer einer Richtung, die durch die Bildung das Leben selbst zum Kunstwerk machen wollte.

Es war ein recht zivilisatorischer Gedanke, aus der Kenntnis und dem Wissen von der Vergangenheit eine Stärkung und Veredelung der kulturellen Kräfte der Gegenwart zu gewinnen. Die heilbringenden Apostel, die auf die Lehren der „Geschichte" hingewiesen und so viele unserer Besten zu rückwärts schauenden Propheten gemacht haben, wollten besonders in Deutschland das ganze Jahrhundert nicht verstummen. Die Götter und Götzen sind dabei ebenso rasch entthront worden, wie sie gekrönt worden waren. Am Anfang herrschte die Göttin der Schönheit und glich einem lichten Gotte, der in säulengeschmückten Tempeln und zartbewegten Gestalten wohnte, dann verschwand sie in den nebelhaften Sphären des Irrationalen, das in der „naiven" Kunst jugendlicher Zeitalter von dem Rätselhaften des Daseins erzählte und in dem wunderlichen Formenwechsel oder der himmelstürmenden Leidenschaft heimatlicher Kunst phantastische

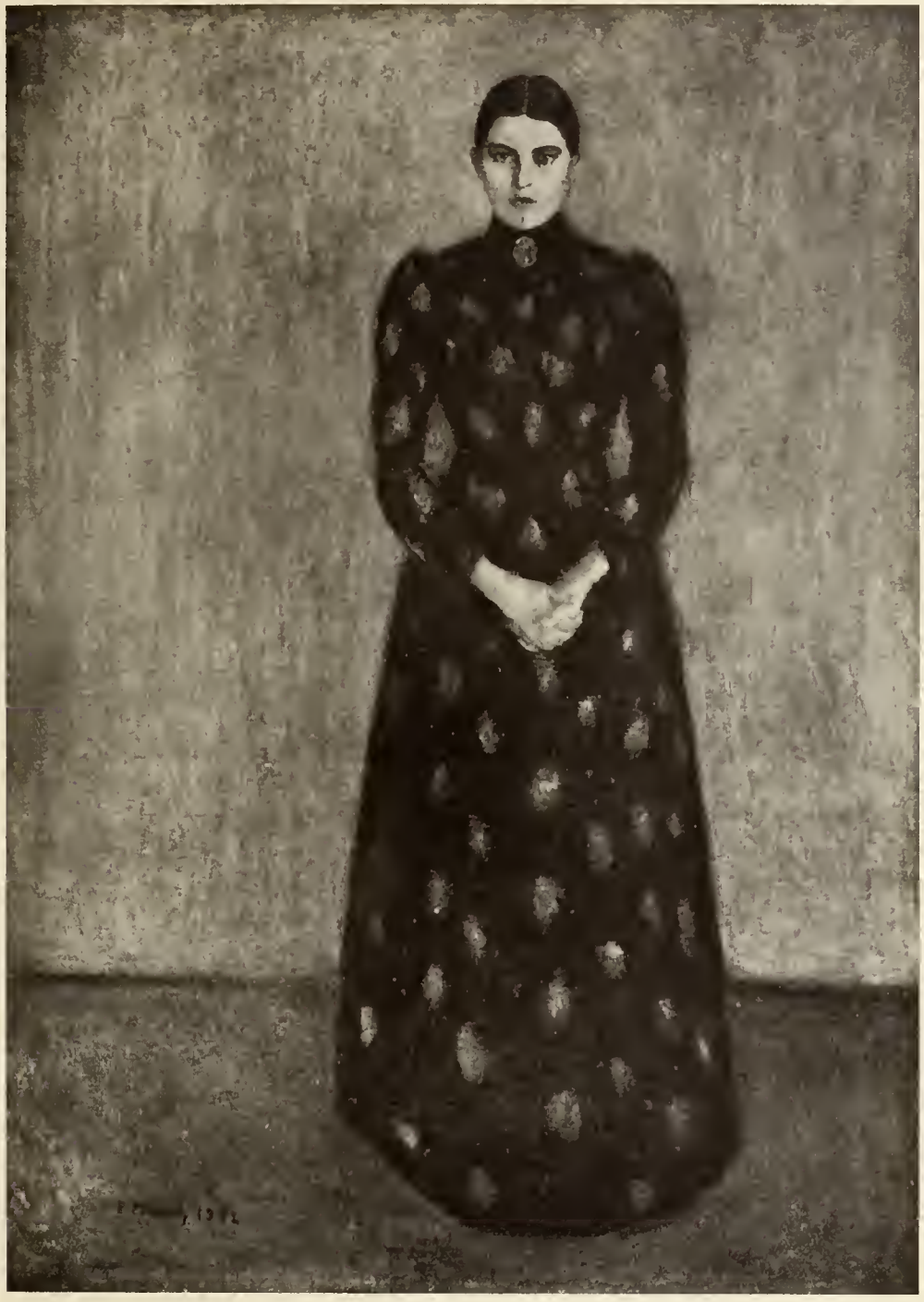


Abb. 35. Munch, Frauenporträt (Photogr. R. Piper & Co.).

Gestalt gewann. Dann wurde sie zu einem vielköpfigen Götzen, zu dem der Philister und eitle Gelehrte betete, eine blöde Schranke, die jene enge Welt umgrenzte, in der sich der harmlose Alltag von billiger Schulweisheit spazieren führen ließ. Schließlich ein verschimmeltes altes Etwas, das den Sonnenglanz der Jugend nicht vertrug und in seiner langweiligen Eindeutigkeit neben der wilddramatischen Zerrissenheit der Wirklichkeit mit den fliegenden Pulsen ihres Lebens an werbender Kraft und Interesse verlor.

Abb. 36. Girieud, Lesbos (nach Hausenstein „Der nackte Mensch", Verlag R. Piper & Co.).

Dieser historische Geist richtete zusammen mit den rationalistischen Systemen der Kunsttheorien ein imponierendes Gebäude des Wissens auf, in dem die Zeiten und Menschen, die allgemeinen und besonderen Wahrheiten in einem kunstvollen System verwahrt wurden und die tüchtige Gelehrsamkeit des Schülers, so sehr viel mehr als die Unberechenbarkeit des Genies galt, von der tollen Intuition der Jugend nicht zu reden, die sich vergeblich nach Platz und Duldung hier umgesehen hatte. Deshalb wurde das Wissen von dem, was war, bald der Feind dessen, was ist.

Auf dieser Grundlage wurden die dogmatisch-rationalistischen Kunstanschauungen geboren, die das geistige und künstlerische Leben des Menschen als ein Produkt der geschichtlichen Überlieferung ansahen. Für sie kommt alles Heil aus der Kenntnis und den Lehren der Vergangenheit. Die Wissenden, die Gebildeten, wurden so vielfach zu einer falschen Aristokratie des Geistes, die als Führerin der Kultur sich berufen fühlte.

Diese durch die Zivilisation geschaffene Kultur des Intellektes hat die offizielle Kunst der konservativ-gebildeten Kreise geschaffen, die auf den Errungenschaften der Vergangenheit ein eklektizistisches Ideal sich formen wollte, um es sozial nutzbar zu machen. Das stoffliche Wissen und das artistische Können wurde für sie zum Maßstab des Urteils.

Der Gegensatz von freier und offizieller Kunst gibt der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gesicht. Hier der fröhliche Sinn des jugendlichen Stürmers, der mit einem genialen Radikalismus den Kerngedanken neu sich bildender Ideenwelten kühn aufgreift, ohne Rücksicht auf den problematischen Charakter ihres Wesens, dort die leicht ins phrasenhaft Pathetische oder ins Hagestolzsteife verfallende Selbstgefälligkeit des Kundigen und das Machtbewußtsein eines gefestigten Wissens, das in sich das geheiligte

Erbe der Väter und das wahrhaft „gesunde“ und richtige Denken und Anschauen verteidigen zu müssen glaubt. In dieser Sphäre reichen sich die bornierte Beschränktheit des Bildungsphilisters und der materialistische Intellektualismus des Weltbürgers moderner Zivilisation so häufig die Hand.

Da hier das Stofflich-Rationale den Ton angibt, so ist in den extremsten Leistungen dieser Richtung die Form nur zu einem konstruktiven Prinzip erniedrigt, das in der gegenständlichen Realität des Stoffes und des Stofflichen ohne bildhafte Bedeutung verschwindet[1]). Das gilt auch z. T. für diejenigen Künstler, die sich scheinbar in den hohen Sphären kosmischer Regionen bewegen wie Klinger und Rodin. Der Gedanke der Schöpfung (Abb. 37) ist nicht bildhafter sondern gegenständlicher Natur. Die struktiv lose Form des Blockes geht materiell in die Organik der Hand über, deshalb wächst dieselbe nicht aus dem den Kosmos symbolisierenden Stein, hat keine Bildbeziehung zu ihm.

Abb. 37. Rodin, Die Hand Gottes (Phot. Stoedtner).

Aber auch der künstlerische Gegenpol dieser Anschauung, der Ästhetizismus, ist diesem Boden entstiegen, einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste Faktor für den Stil des 19. Jahrhunderts. Der Ästhetizismus, der den Wert des Kunstwerkes in seiner spezifisch künstlerischen Vernunft erblickt, ist durchaus ein Kind des modernen Intellektualismus, auch da wo er „romantisch“ durchsetzt erscheint und daher realistischer Natur. Denn sein Kampf gegen die Materialität der gegenständlichen Wirklichkeit führt wohl zu einer völligen Entwertung der empirischen Welt und ihrer Inhalte, dafür baut man das künstlerische Denken auf der Wissenschaft des Künstlers auf.

Es ist geradezu ein Charakteristikum des Stiles des 19. Jahrhunderts, daß das subjektivistische künstlerische Denken in mehr oder minder rigoroser Weise gegenüber der bloßen Gegenstandserscheinung bewußt seine Verwirklichung durchsetzt. Aber die Rechnung will das ganze 19. Jahrhundert hindurch nicht aufgehen. Mit einer gewissen Eindringlichkeit spricht im Kunstwerk der Gegensatz von dem Ichbewußtsein des Schöpfers in der künstlerischen Gestaltung gegenüber dem der stofflichen Wirklichkeit des Objektes sich überall aus. Dieser latente Gegensatz ist eine Art Stilelement der Zeit. Die Freiheit des künstlerischen Gedankens will der stofflichen Eindeutigkeit des Objekts das adelnde Lebenszeichen des persönlichen Geistes verleihen, aber endet dabei doch zumeist nur in einer künstlerischen Spezialisierung der banalen Wirklichkeit. Beispiel Corinth (Abb. 38): Die beweglichen Linien und Silhouetten sind doch nur eine künstlerische Beigabe, die neben den die stoffliche Realität des Fleischlichen charakterisierenden Motiven bestehen. Bei Hodler (Abb. 29) ist die Meta-

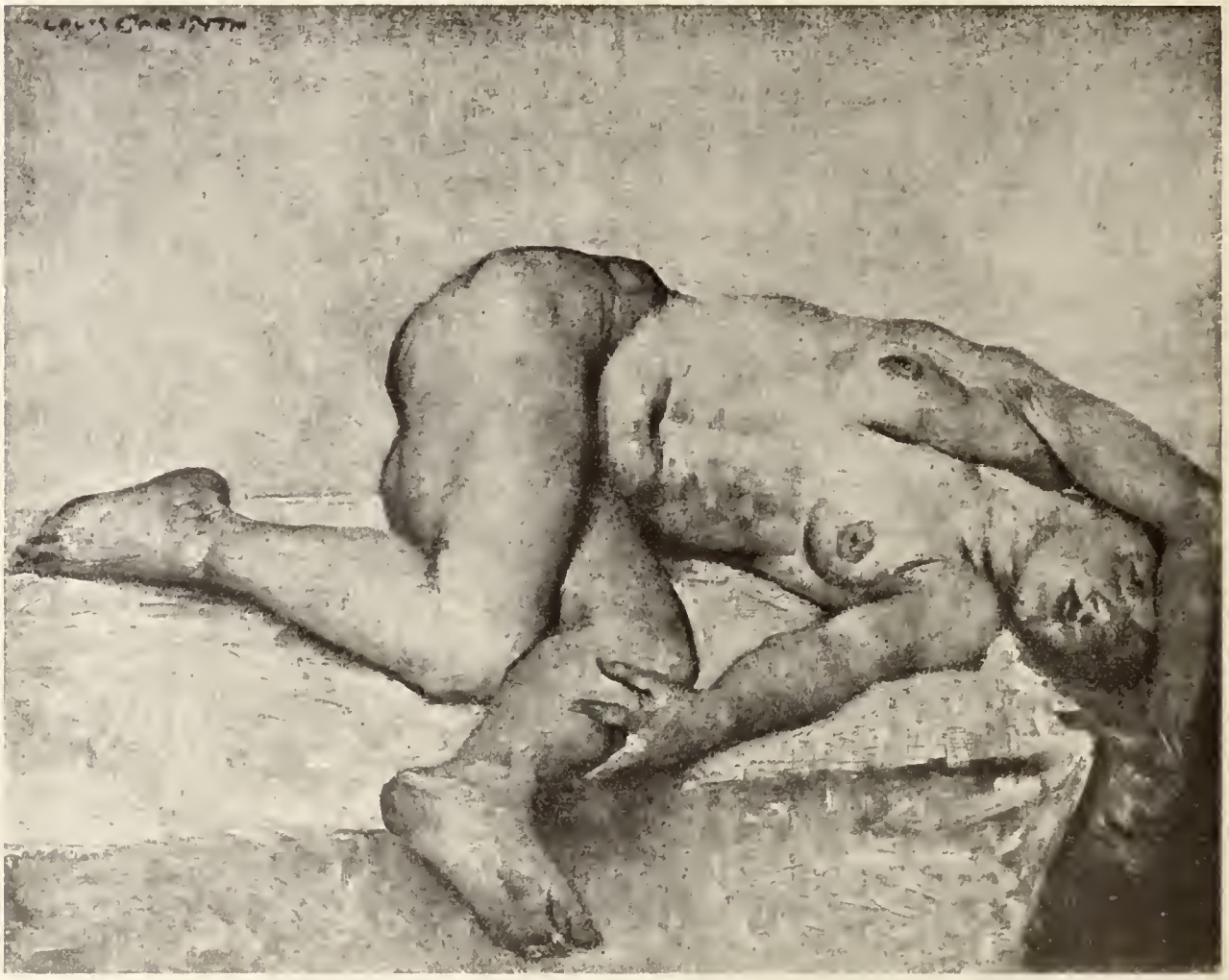


Abb. 38. Louis Corinth, Aktstudie (nach Hausenstein „Der nackte Mensch", Verlag R. Piper & Co., München).

morphose dieser Linien künstlerischer Inhalt der ganzen Gestalt, Gebärde ihres Lebens. — Dieser Ästhetizismus leitet auch dort die künstlerische Vorstellung, wo wie etwa bei Gauguin (Abb. 39) aller Stofflichkeit im Sinne einer höheren Wirklichkeit bei der Gestaltung entgegengearbeitet wird. Denn die ethische Idee der urwüchsigen Größe und adelnder Reinheit wird hier durch den ästhetischen Charakter der Gegenstände nicht durch den Geist der Bildorganik verwirklicht. Wie klein erscheint das „Bild" gegenüber der Gestalt. Bei Cézanne (vgl. Abb. 33) ist es die Majestät des gesamten Bildraumes in der hehren Strenge seines Aufbaues, die das Geistige der Idee im System der anschaulichen Verwirklichung zum starken Erlebnis werden läßt. Doch sind das nur Beispiele für viele. In diese Gattung der ästhetisierenden Künstler gehört der größere Teil der Van-Goghianer und Mitläufer des Kubismus, da sie aus einer idealen Bildgesetzlichkeit nur eine ästhetische Formel für die Auslegung der Wirklichkeit machen.

Was somit den Stil des 19. und 20. Jahrhunderts — von den eklektistischen Richtungen des einen Teiles der sogenannten offiziellen Kunst abgesehen — auszeichnet, ist das Programmatische und Problematische seines Charakters. Daher auch die überlegte Sparsamkeit, die berechnete Ökonomie in den Gestaltungsmitteln, die rigorose Durchführung des künst-

Abb. 39. Gauguin, Mädchen aus Tahiti (nach Hausenstein „Der nackte Mensch", Verlag R. Piper & Co., München).

lerischen Inhaltes, der hier den unfaßbaren Reichtum des vielgliederigen Lebens mit einem Minimum an Formenaufwand in Erscheinung treten läßt, dort die einfachste, elementare Formel für die subjektive künstlerische Absicht am Gegenstand der Darstellung zur Durchführung bringt; die künstlerische Formel ist alles (Abb. 40). Und doch sind es keine ästhetischen „Abstraktionen", die hier die Grundlage des künstlerischen Schaffens bilden.

Die geistige Gleichgültigkeit des Gegenstandes der Darstellung erniedrigt in der impressionistischen Kunst die Wirklichkeit zur recht- und machtlosen Substanz, aber sie bleibt doch durch dies Substanzielle gebunden an die körperliche Grenze des empirischen Daseins. Gegenüber diesem Realismus im Denken, dem es nur auf die Verwirklichung einer Formgesetzlichkeit allein, das Erbteil des akademischen Spezialistentums der Renaissance, ankommt, ist besonders in neuerer Zeit der spirituelle Charakter und die Irrationalität dieser Formgesetzlichkeit betont worden (vergl. Abb. 25 u. 16 mit Abb. 26). Von der Eigenschaft des künstlerischen

Geistes kam man zur geistigen Eigenschaft des Gegenstandes (vergl. Abb. 30 u. 31); die Formgesetzlichkeit wurde künstlerisches Charakterisierungsmittel für das objektive Leben der Dinge, ihren Willen, ihre Seele, ihr Geschick. Hierin reichen sich Delacroix und Rodin, Cézanne, Hodler und die jüngeren Künstler die Hand. Es war der Übergang vom Realismus zum Idealismus im künstlerischen Denken. Damit kennzeichnet sich auch die entscheidende Wendung in der Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst: sie wurde auf einen metaphysischen Inhalt gestellt, vom Wesen des Gestaltens schritt sie vor zum Wesen der Gestalten, vom Erkennen zum Bekennen, vom Wissen zur Erfindung, von der bloßen Beobachtung zur Intuition. Die Kunst wird Trägerin einer religiösen Welterkenntnis.

Als wichtigste Leitsätze für das Verständnis der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ergeben sich mithin:

Das 19. Jahrhundert hat Gegenstand und Prinzip der künstlerischen Gestaltung abhängig gemacht von einer kritizistischen Vorstellung vom Wesen der Kunst.

Das Wesen der Kunst und ihre Entwicklung erklärt sich durch das Wesen unserer Erkenntnis. Das Wesen dieser Erkenntnis wird bald rational als bloß praktische Ordnung der empirischen Welt, bald transzendental durch die Formen unseres vorstellenden Bewußtseins, mit materialistischen oder idealistischen Inhalten, erklärt. Das Problem der künstlerischen Einheit wird zu einem Problem einer mit den anschaulichen Materialien unserer Vorstellung arbeitenden Erkenntnistheorie. Auch der Gegenstand der Darstellung behandelt somit Probleme der Erkenntnistheorie, d. h. der Weltanschauung und wird somit problematischer Natur.

Es entstand die Frage, ob die Grenze der begrifflichen gegenüber der künstlerischen Vorstellungstätigkeit nur im Material des künstlerischen Denkens oder auch im Denkprinzip liege, nachdem Kant und Schiller in der künstlerischen Gestaltung der ästhetischen Funktion das System der Vernunft gefunden hatten. Das 20. Jahrhundert begann nach der befreienden Tat des 19. in diesem System des künstlerischen Denkens nicht eine bloße Formel für die gefällige Ordnung der Wirklichkeit anzusehen, sondern eine Selbstverwirklichung der alles einigenden Geistesmacht, deren Inhalte sich souverän die Formen ihres bildlichen Ausdrucks prägen und sub specie aeternitatis gesehen und empfunden sein wollen. Als problematisches Ziel erscheint daher in immer neuen Lösungen die Einheit von Inhalt und Form, des Geistigen in dem Ereignis der Darstellung und des Geistigen im Prinzip der Gestaltung.

Aber in dieser Charakteristik des modernen Geistes liegt — das darf nie vergessen werden — nur eine dem Stoffe: der Kunst, entsprechende Spezialisierung seiner Wirksamkeit. Zudem: es handelt sich hier nicht nur um ein zeitlich, sondern auch völkisch abgegrenztes Teilgebiet der Kunstgeschichte, um europäische Kunst. Der moderne Betrachter wird sich abgewöhnen müssen, die Kunst seines Erdteiles als die Kunst anzusehen, der gegenüber kraft seiner Intelligenz alles andere „primitiver" Natur erscheint. Wenn irgend ein Ergebnis der geschichtlichen und psychologischen Forschungen für die Gegenwart von Bedeutung ist, dann ist es die Erkenntnis, daß unsere Anschauungs- und Gestaltungsweise, unsere europäische Schönheits- und Harmonienlehre eine sehr veränderliche und zudem nur eine — und weder die schönste, reichste oder klügste — Welt, nur eine Möglichkeit von unendlich vielen Welt-

und Lebensordnungen darstellt, die auch vor dem Forum der Geschichte nicht das Recht bevorzugter Wertschätzung für sich beanspruchen darf, mag immer sie auch als „Geist von unserm Geist" uns besonders nahe stehen.

Wer daher den geschichtlichen Leistungen des 19. Jahrhunderts näher treten will, muß sie auch weltgeschichtlich als völkisches Ganzes charakterisieren und von anderen Einheiten unterscheiden können. Bei unserer oberflächlichen Kenntnis der asiatischen Kultureinheiten ist das heute freilich noch kaum möglich. Wir vermögen den geistigen Typus des Europäers vorerst mehr durch das Ziel seiner Wirksamkeit, mehr durch die Inhalte als durch die Form seines Denkens zu kennzeichnen: Es ist die systematische Gliederung und Erkenntnis der Wirklichkeit, auf der der Europäer seinen moralischen, intellektuellen, künstlerischen Menschen aufgebaut hat. Er begann damit diese Wirklichkeit im Sein des Menschen selbst zu suchen (Griechen), dann im Wirken seines Geistes (Renaissance), immer geleitet von dem Glauben an ein Absolutes des Menschen und des Menschlichen selbst (Humanismus). Als dann die Naturwissenschaft ihm die Enge seines Gesichtskreises erwies, verlegte er den Schwerpunkt seines Denkens auf die Umwelt des Menschen, wobei ihm unversehens der Mensch als geistiges Gebilde schließlich ganz unter den Händen zerrann (Darwin). Das 19. Jahrhundert hat daher in Verfolgung der Ideen der Renaissance die überlieferten Lehren der menschlichen Lebensgemeinschaft in Europa gewissermaßen auf den Kopf gestellt. Von dem Kosmopolitismus, der Gemeinschaft begnadeter Geister, einer Geistesaristokratie der wahl- und wesensverwandten Führer der Menschheit, die über alle Zeitlichkeit hinweg sich die Hand im Sonnenreich einer idealen, freien, sich selbstbestimmenden Menschheit reichen, ist man zum Sozialismus fortgeschritten; er will die zivilisierte Menschheit in ihrer Totalität gewissermaßen von unten her umfassen und setzt trotz aller merkantilistischen und utilitaristischen Einschläge an Stelle des Begriffes einer höheren Lebensgemeinschaft der „Gebildeten" den einer naturgesetzlichen Liebesgemeinschaft der ganzen Menschheit, der zu opfern und zu leben Pflicht des Einzeldaseins ist. Aber in dem Ideal des „Internationalismus" verkörperte sich doch von vorneherein die feindliche Grenze, das unübersteigliche Hindernis, das dieser Idee entgegenstand. Der Weltkrieg entschleierte mit blutigen Händen das Bild des wirklichen Europas und erklärte den Kosmopolitismus der Wissenschaft, wie den Internationalismus des Sozialismus in Bankrott. Wir müssen erkennen, daß unsere Begriffe von Logik, Moral, Liebe, Ideal, Staat in ein System nationalen Denkens so fest verankert sind, daß ein unmittelbares Verstehen über diese nationalen Grenzen hinaus kaum möglich erscheint. Man entdeckt im 19. Jahrhundert die Individualität der Strukturformen des eigenen völkischen Denkens, sieht die Bedingtheit und Grenze dieses Denkens schon in der völkischen Individualität. Da versinkt der Wille und der Wert der Einzelpersönlichkeit in der Heiligkeit jenes Organismus, der sich im staatlichen und kulturellen Leben als bestimmt gearteter völkischer Wille verkörpert und in ihm zum lebendigen Kunstwerk wurde, durch dessen gewissermaßen metaphysisches Walten das Schicksal der Völker Europas sich heute erfüllt. So wird Europa vor eine neue Gewissensfrage unter ganz anderen Voraussetzungen wie früher gestellt. Ein Schleier fällt vor unserem Angesicht. Über der großen Frage nach dem Wert und den Beziehungen dieser völkischen Denkprinzipien. Wert und Wesen ihrer Erzeugnisse im staatlichen und kulturellen Leben verglichen mit denen aller Völker der Erde, die heute auf blutigem Felde hassend einander sich gegenüberstehen, weitet sich der Blick, die Seele und in der allgemeinen Anarchie findet die Kunst allein das Wort für die Sehnsucht der Gegenwart und das geistige Bild der Zukunft mit einer starken, fast prophetischen Gewalt: Die Welt, die der europäische, zivilisa-

torische Geist, die akademische, blutleere Schulweisheit des praktischen Intellektes zu einer Einheit hat meistern wollen, erscheint im 20. Jahrhundert als eine Fülle von Welten. Der Kosmopolitismus und Internationalismus wird von der Idee eines Universalismus abgelöst, der die Natur und Liebesgemeinschaft des Geistigen im Organismus des Kosmos sucht. Europa entdeckt sich selbst, die Enge seines kulturellen Geistes und die Mutter der Zivilisation und stößt auf die asiatische Wurzel ihrer Kultur. Der Weltkrieg bereitet die erste große Auseinandersetzung zwischen Europa und Asien vor und, wenn wir die Zeichen der Kultur und Kunst richtig zu lesen verstehen, kämpft sie um die Idee einer metaphysischen Verankerung des Einzeldaseins jenseits aller europäisch-anthropologischen Orientierung, dem asiatisch-indogermanischen Erbe. Das Ziel des Weltkrieges ist deshalb auch kulturell symbolisch zu nehmen: man kämpft um die heilige Pforte, die Asien eröffnet. Soll der, der ihre goldenen Schlüssel erhält, auch das Palladium moderner Kultur erhalten?

Abb. 40. Hodler, Der Morgen (Verlag R. Piper & Co., München).

Abb. 41. Turner, Schneesturm. London, National Gallery (Phot. Hanfstaengl, München).

II.
Der Anteil der Nationen.

Es hängt natürlich ganz von der Auffassung des Wesens des modernen Geistes ab, wie man den Anteil der einzelnen Nationen an der modernen Kultur umgrenzt und bewertet.

Dazu bedarf es freilich erst einer viel gründlicheren Arbeit als der, die bis jetzt geleistet wurde, einer Arbeit, die Sprache, Kunst, Ethos, Staats- und Wirtschaftssystem als die Lebens- und Willensäußerung, als die Verwirklichung eines und desselben Geistes betrachtet, der bei all seinem elementaren Wirken immer wieder in seinen schöpferischen Ursprung zurückkehrt. Dies „Wirken" soll daher hier nicht als ein historisches Faktum einer zeitlich abgegrenzten Individualität, nicht als „Zeitgeist", sondern als Ausdruck eines geistigen Besitztums betrachtet werden, das sich durch die Geschichte ebenso wie durch die Struktur des Denkens und die Organik der ethischen und politischen Systeme darstellt. „In der Sphäre echter Kulturwerte gibt es nur ein geschichtliches Wachstum selbständiger Tatbestände, keinen jede Generation mediatisierenden „Fortschritt", gibt es nur ein immer wieder zurück in ihre dauernde schöpferische Quelle des nationalen Geistes und der Neubildung aus dieser Quelle heraus, kein kontinuierliches Weiterbauen" (Scheler). Eine solche Völkerpsychologie muß daher ohne dogmatische Voreingenommenheit in „Kultur" nur die Verwirklichung des geistigen Besitztums einer Nation sehen, dessen individueller Bestand nicht zu erklären sondern viel-

Abb. 42. Constable, The Glebe Farm. London, National Gallery (Phot. Hanfstaengl, München).

mehr nur zu charakterisieren ist durch die über Geschichte und Geschehen erhabenen Fundamente seines Wesens. Man muß freilich dabei bescheiden sein und darf nie vergessen, daß man fremdes völkisches Wesen immer nur durch die Brille des eigenen sieht und wertet und seine Außenseiterei deshalb wird nie verleugnen können. Wir bekennen dort immer zugleich, wo wir charakterisieren und geben uns daher über der Feststellung gewisser Tatbestände doch vor allem Rechenschaft über den Platz, den wir dem Fremden im System unserer eigenen Anschauungen zu geben vermögen.

1.

Die Heimat moderner zivilisatorischer Ideen ist England, dagegen hat die moderne europäische Kultur und Kunst das Heimatrecht dort nicht zu erwerben vermocht. Hinter Englands zivilisatorischer Gewalt steht nicht die Macht einer originalen Kultur. Ihr haftet das Bleigewicht sozialer Konventionen an. Von allen großen Kulturnationen besitzt England das schwächste kulturelle Wachstum trotz der gewaltigen Entfaltung seiner zivilisatorischen Kräfte. Sein alles durchdringender Utilitarismus zeigt das modern-realistische Denken von seiner schwächsten Seite. Das kulturelle Erbe des Engländers ist frühzeitig zum Idol geworden, sein soziales Leben eine Formel, hinter der sein „Ich“ sich versteckt. Deshalb war es bis auf den heutigen Tag dem Engländer nie darum zu tun, die Welt kennen zu lernen, sondern nur sich mit ihr auseinanderzusetzen. Es gibt keine Nation, die weniger zu kritischer Selbsterkenntnis und Welterkenntnis veranlagt wäre, wie die englische, aber auch keine, bei der so sehr alle geistigen und kulturellen Lebensäußerungen völkisch-englisch wären als wie hier. Doch der Engländer hat nie gelernt, sich zu äußern als freie eigen-

willige Person. Er trägt immer nur die Maske seines sozialen Daseins. Daher kommt es, daß England, das freieste Land der Erde, kulturell das unfreieste, ja beschränkteste geworden ist, das in seiner insularen Abgeschlossenheit eine fast klösterliche Weltfremdheit dem modern europäischen Geiste gegenüber bewahrt. Die „Überlieferung" ist hier zu einer Art Hierarchie des Geistes geworden, dessen sittlich verschleiertes Epikuräertum geradezu den Stil der englischen Kultur ausmacht. Das mag man psychologisch wie geographisch erklären.

Das stolze Bewußtsein politischer Selbständigkeit und nationaler Eigenart hat den Engländer nicht so leicht den Wechselfällen kontinentaler Kultur ausgesetzt, auch künstlerisch. Dies Bewußtsein und die Überzeugung von dem Werte seiner nationalen Individualität hat ihn konservativ gemacht. Sein nationales Ich ist ihm zu einem Idol geworden, das über alle Fragen des Lebens in erster Instanz entscheidet. Daher meint Shaw, daß hier alle Veränderung nicht durch Berufung auf allgemeine Prinzipien zu rechtfertigen sei, sondern durch den Nachweis, daß sie in Übereinstimmung mit dem Herkommen steht und eine natürliche und notwendige Folge des Vorangegangenen ist. Die Konvention entscheidet über Art und Umfang der Verwertung neuer Prinzipien und daher kommt auch die Unbedenklichkeit, ja vom künstlerischen Standpunkt gesprochen, Frivolität, mit der hier vielfach die Vorstellungs- und Formenwelt der Alten dem — englischen — Inhalte dienen muß, andrerseits aber auch das nur sporadische Auftauchen neuer Ideen und die geringe Nachhaltigkeit ihrer Wirkung (Constable). England hat sich von jeher auf künstlerischem Gebiete von kontinentalen Ideen genährt, keinen Künstler geboren, der auf dem Gebiete der Plastik oder Malerei bis 1800 irgendwelche internationale Bedeutung gewonnen hätte. Und doch ist es eine einzige Welle, die die geistigen und künstlerischen Bewegungen hier trägt. Denn dieses Volk hat einen ausgeprägten künstlerischen Willen, der, man möchte sagen, durch seine negative Seite fruchtbar wurde. Barock und Rokoko gewann hier nie ernstlich Boden, für die ausschweifende Phantasie des ersteren, sein derb-robustes Wesen, die fröhliche Sinnlichkeit und graziöse Leidenschaft des letzteren hatte man in dem Lande des commonsense nur Abscheu empfunden. Das hagestolze, steife, verschlossene Wesen haßte die Welt der ursprünglichen Effekte und man wird die ganze englische Malerei vergeblich nach einer ehrlich gemeinten und unmittelbar erschauten Ausdrucksgebärde durchsehen. Deshalb ist die durch die Natur des Engländers an sich gebotene Verschmelzung ethischer und ästhetischer Ideen auch nie fruchtbar geworden, wie in Deutschland. Wo die Gainsboroughs, Reynolds usw. gelernt haben, ob das Vorbild Rembrandt oder Watteau, Van Dyck oder Holbein heißt, alles wird in das Gewand oberflächlicher mondäner Anmut mit bald sentimentalen oder pathetischen Effekten gekleidet, die dem behaglichen Reichtum des Salons einer Plutokratie bescheiden sich anpassen. Man genießt das dramatische Gefälle von Gefühl und Kraft gewissermaßen aus einer gefahrlosen Entfernung nur als eine Rhapsodie von Farbtönen, die ihres Inhalts beraubt sind (Abb. 41). Die Sinnenfreuden wie die Erschütterungen der Seele werden durch ein sittliches Ideal verdammt, bei dem der oberflächlichste Sinnengenuß und die praktische Lebensklugheit einen seltsamen Bund eingehen und der Künstler zum geschickten Gaukelspieler einer eitlen und bigotten Gesellschaft vielfach erniedrigt wurde. Das selfish-System eines Mandeville, Lamettrie und Helvetius begleitet diesen Geist. Sittlichkeit ist hier mehr oder minder Theater, das Resultat einer „eudämonistischen Klugheit, als gesellschaftlich verfeinerter Egoismus, als das Raffinement des Lebenskundigen, der eingesehen hat, daß er um glücklich zu werden, keinen besseren Weg einschlagen kann, als sittlich, wenn nicht zu sein, so doch so zu tun" (Windelband) [2]). Deshalb ist die englische Kunst vorwiegend so weichlich und sentimental. Selbst Constable (Abb. 42) fehlt

Abb. 43. Whistler, Nocturne, Detroit (U. S. A.). Sammlung Charles Freer (aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, Verlag R. Piper & Co., München).

bei aller pomphaften malerischen Phantasie die kraftvolle Struktur seiner künstlerischen Ideenwelt. Auch sie gefällt sich gelegentlich in der Miene weltschmerzlicher Elegie, die man auch bei den jüngeren Künstlern, wie etwa dem Anglo-Amerikaner Whistler findet (Abb. 43). Whistlers Phantasie endet ganz in der Pose des Lebensmüden. Wohl steckt noch ein Stück germanischer Gotik in diesem „japanistischen" Impressionisten, wie ja das Nachleben der Gotik in der englischen Kunst des 19. Jahrhunderts vielleicht ihre historisch interessanteste Seite ist, nur ist sie zum Theater geworden, auf dessen Bühne immer mit denselben sentimentalen Mitteln und denselben aufs rührsam Romantische gerichteten Wirkungen gearbeitet wird. Auf dies Rührsame und Weinselige hat die englische Kunst auch dann nicht verzichtet, wenn sie in ganz äußerlicher Weise das Auge umschmeichelte; die vielverschlungenen Pfade des Seelischen, das Drama der Geistigen hat in dieser Kunst nie Eingang gefunden, höchstens bei den Satirikern wie Hogarth und Beardsley, die die innere Hohlheit dieser Kultur geißelten.

Das für den Deutschen seltsamste, ja abstoßende an der englischen Kunst ist auch ihr plutokratischer Charakter. Die praktische Lebensklugheit des Engländers hat wohl zur Gründung des ersten Nationalstaates moderner Zivilisation geführt, aber jene plutokratischen Instinkte ließen hier die Idee einer Volksgemeinschaft nicht zu einer bürgerlichen Kultur werden. Nur auf einem Gebiete haben Englands künstlerische Leistungen eine ernste und nachhaltige Bedeutung für den Kontinent zu erringen gewußt: in Baukunst und Kunstgewerbe. Hier, wo Nutzen und Bequemlichkeit im Vordergrund standen wie bei den Bürger- und Landhäusern und ihrer Innenausstattung, haben stilprogrammatische Fragen nicht wie in Deutschland hindernd im Wege gestanden, zumal der Engländer kraft der nationalen Exklusivität seines Denkens und Schaffens die geringste Fähigkeit für das Verständnis fremder Individualität und den geringsten Trieb zu einem Erwerb ihrer kulturellen Werte besitzt, trotz Coquerell, Ruskin und Carlyle (und trotz seiner Geschicklichkeit im Anpassen an ihm fremde Situationen). Auf der Grundlage praktischer Konstruktion wurde hier die Form zu einem unhistorischen und immateriellen vielfach auch ganz irrationalen Motiv, das in der Formenstruktur des Ganzen nur Sinn und Wert hatte, nicht Schmuck, sondern Wesens-

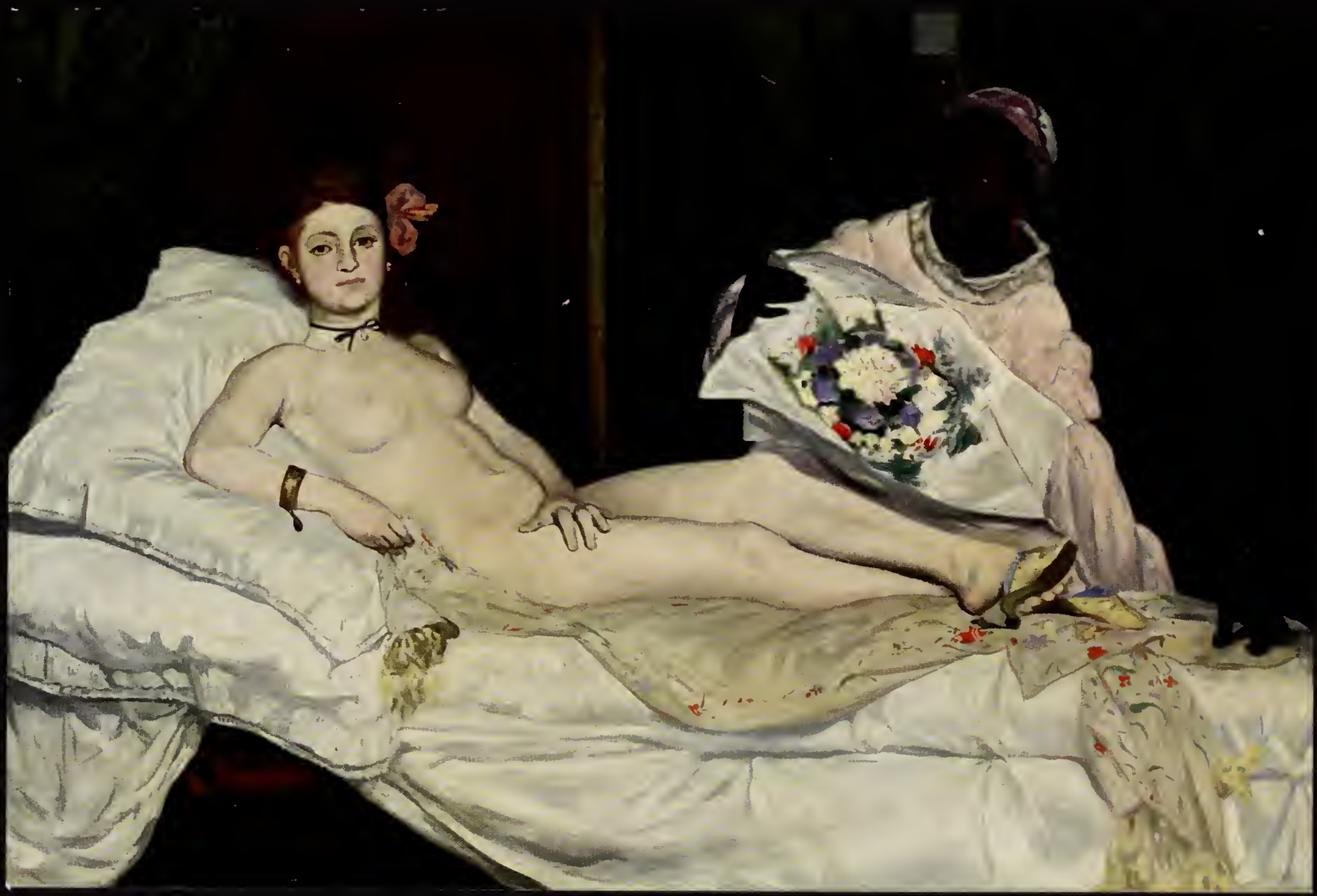
bestandteil war. Es ist die einzige, wirklich volkstümliche und daher echte Kunst in England, die neben dem äußerlichen Formalismus der offiziellen einhergeht. Sie hat aber nie von unten her diese oberen Schichten wie in Deutschland durchdrungen als Prinzip oder Programm. Deshalb haben die englischen Bauten den Vorzug absichtsloser Ruhe, künstlerisch gesprochen eine beneidenswerte Indolenz: sie stehen jenseits von allem Kampf, von Haß und Liebe, das Dramatische des individuellen Wollens und Willens hat in der Selbstverständlichkeit ihrer formalen Struktur keinen Platz. Sie sind individuell, aber nicht persönlich, ihr künstlerisches System ist irrational, aber nicht romantisch. Dafür verkörpert die Individualität der Gesamterscheinung keinen Gedanken, der außerhalb ihrer selbst läge oder steigert sich nie wie in Deutschland zum bewußten Ausdruck des schöpferischen „Ichs". Hier liegt die kulturelle Grenze der beiden Völker.

2.

Ist der Geist der englischen Kultur exklusiv, so erscheint der der französischen weder exklusiv noch expansiv. Sie findet kreisend in sich selbst Genüge.

Das nationale Element ist in Frankreich nie objektivierter Inhalt der künstlerischen Gestaltung gewesen wie in Deutschland, so wenig wie das nationale Selbstbewußtsein nicht die Frucht eines individualistischen Differenzierungsbedürfnisses andern gegenüber wie in England. Frankreich war bei dem reichen und intensiven Wechsel der Kulturinhalte immer nur auf eines bedacht: die formale Einheitlichkeit und Harmonie ihrer Gestaltung in allen Lebenserscheinungen. Dieses Vorherrschen des Formalen will aber hier durchaus nicht äußerlich verstanden sein; es ist die Festigkeit des Systems, an dem der Strudel des völkischen Naturells Halt gewinnt, um es mit seiner Lebendigkeit triumphierend zu durchdringen. In Frankreich ist alles zu einer Angelegenheit des Volksnaturells geworden, insoferne war seine Kultur immer eine Republik des Geistes, auch zu Zeiten Ludwigs XIV. Die Kunst steht deshalb nie, wie in England die Malerei, an der Peripherie des Daseins, sondern geboren von einer starken Sinnlichkeit und wechselnd durchströmt von den verschiedensten Lebenstrieben, liegt ihr alles Lehrhafte fern, und doch ist sie nie frei geworden vom Akademischen, ja man kann sagen, es sei das Akademische ein Grundzug der französischen Kunst. Der Hang zur Systematisierung, die Freude an der Klarheit und Logik ist das auszeichnende Merkmal des französischen Denkens. Der Franzose versteht es wie kein anderes Volk, alles auf seine letzte Norm zu bringen und alles Persönliche und Rudimentäre diesem Charakter der Vollkommenheit und Vollendung zu opfern, die einen allgemeingültigen Grundsatz in geistvoller Darbietung so klar erkennen läßt. In diesem Grundprinzip gewinnt für ihn der Stil erst Wert gewissermaßen durch die Normierung seiner anschaulichen Wirklichkeit und umgekehrt wird alles Gegenständliche für ihn erst durch die alles überwältigende Logik zu wert- und sinnvoller Wirklichkeit. Was nicht gut geschrieben ist, ist nicht geschrieben. Die bescheidene Sachlichkeit allem und jedem gegenüber, wie der Deutsche, kennt der Franzose nicht. In der triumphalen Macht des Systems fühlt er sich als Herrscher, genießt er sich und die Welt. Aber eben deshalb ist der Franzose in der Kunst kein Individualist, das Persönliche äußert sich nur in der geistvollen Anwendung des Systems, nicht in seiner Überwindung. Er ist nicht Idealist wie der Deutsche, sondern Ideologe. Sein „Intellekt versucht allen Gegebenheiten seine Systemnetze überzuwerfen, an alle Inhalte wird jene Raison herangebracht, die keine Unklarheiten duldet, keine Konzessionen an das Leben macht" [3]). Das Denken und Schaffen des Franzosen ist rationalistischer Natur, aber dieser Rationalismus ist ihm künstlerisches Lebensprinzip, er weiß alle seine Ideale mit dem Leben zu durchdringen, sie zur Wirklichkeit zu machen; daher dauern sie auch nur so lange, als sie eben

Wirklichkeiten geworden sind. Über all dem Wechsel der kulturellen Inhalte und Systeme steht unverrückbar der formenreiche Geist des Franzosen. Der Engländer konserviert die überlieferten Formen vielfach ohne Rücksicht auf die neuen Lebensinhalte und Lebensziele, der Franzose kann sich gar nicht genug tun in dem radikalen und raschen Wechsel der Inhalte und ihrer entsprechenden formalen Gestaltung, aber er findet immer und überall das stabile System seines Geistes, das disziplinierte Irrationale seiner Rasse. Daher ist Frankreich das Land der Mode, das Land der Revolutionen geworden. Aber all diese Wandlungen rühren den Grund des nationalen Wesens nie auf, sie sind ihm nur Mittel zum Zweck der Lebensbetätigung: „Bei hellsehender Vernunft ein Leichtsinn gewisse Formen, bloß weil sie alt oder auch nur übermäßig gepriesen werden, wenn man sich dabei gleich wohl fühlt, nicht lange bestehen zu lassen", charakterisiert Kant den Geist der Nation. Hierin liegt ihre Stärke und zugleich ihre Schwäche. Man pflegt die letzte freilich zumeist zu übersehen, besonders auf dem Gebiete der modernen Kunst. Meier-Gräfes Buch ist ein Beispiel für viele. Das „Erbe" der vorangegangenen Zeiten hat der Franzose nie wie der Deutsche kultiviert. Davor schützte ihn, möchte man fast sagen, sein Mangel an Objektivität, sein transzendenter Standpunkt den Dingen, vor allem dem Fremden gegenüber. So blieb er immer Herr im eigenen Hause. Dafür entbehrt er jenes Reichtums an neuen und tiefgreifenden Lebensinhalten, die sich der Deutsche durch die systematische Verarbeitung der Gesamtkultur der Vergangenheit erwarb. Keine Nation ist seit dem 18. Jahrhundert so exklusiv wie die französische gewesen. Herausgewachsen aus der mechanistischen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts und als Ideal gewissermaßen in sich verkapselt, ist auch der französische Staat „exklusiv" geworden und längst nicht mehr modern im deutschen Sinne. In seinen wohlberechneten Normen steht er im stärksten Kontrast zu jenem lebendigen Staatsorganismus, den sich seit Goethe und Herder die Deutschen errichteten mit seinem durch die natürlichen Lebenstriebe und Lebensbedürfnisse fortwährend sich verjüngenden und erneuernden System. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Franzosen heute im Weltkrieg vielleicht den geringsten weltpolitischen Weitblick besitzen und die kleinlichste Rolle spielen. Der Franzose steht im Grunde genommen fremd gegenüber jener von der modernen Zivilisation sich ablösenden modernen künstlerischen Kultur. Den Beweis hierfür liefert Baukunst und Kunstgewerbe. Nicht als ob Frankreich keine künstlerischen Leistungen auf diesem Gebiete zu verzeichnen hätte. Im Gegenteil. Die große Überlieferung wirkt da überall mit ihren allgemeinsten Werten nach, so sehr, daß man ihre Formen vielfach beibehielt. Hierdurch trat die Baukunst fast ganz außerhalb der großen Stilbewegungen der neueren Zeit, zum mindesten nimmt sie nicht Teil an den Wandlungen, die die Malerei durchmacht. Der Gedanke der Eigengesetzlichkeit der Kunst hat hier wie für die Malerei praktische Folgerungen gehabt und so zu einer Vereinzelung der Künste geführt, die — etwas ganz Unfranzösisches — die Stileinheit durchaus vermissen lassen. Freilich wer die Gesamtleistungen der französischen Malerei der ersten wie der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ins Auge faßt, wird auch für dies eigene Gebiet nicht von einer Stileinheit, sondern höchstens da und dort von einer programmatischen Verwandtschaft sprechen können. Desto mehr tritt wie nie zuvor in Frankreich die Einzelpersönlichkeit künstlerisch hervor, in einem Umfang, der höchstens von Deutschland erreicht, von keiner Nation in dieser Zeit übertroffen wird. Und doch ist in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts das Persönliche eigentlich nicht bestimmender Gegenstand und geistiger Inhalt der künstlerischen Gestaltung geworden, aber mehr als je wurden in Frankreich die anschaulichen Systeme nach Inhalt und Form individualisiert. Dem Deutschen gegen-



F. Manet, Olympia
Louvre, Paris

Abb. 44. Courbet, La femme en coucher (aus Meier-Gräfe, Courbet, Verlag R. Piper & Co., München)

über erscheint dieses Individuelle freilich jeweils so eng mit dem formal abgeklärten Bildsystem auch jetzt noch verknotet ja versteckt, tritt äußerlich so sehr zurück gegenüber dem rein anschaulichen Aufbau, daß man ihn (wie den Charakter der Schrift) unter Umgehung des gegenständlichen Inhaltes erst suchen muß. Was man findet, ist wiederum ein systematisiertes Persönliches, der Zustand eines Seins mit immer unnachahmlicher natürlicher Würde und Größe, die nie als Zwang oder Pose wirkt, sondern den Adel einer höheren Freiheit besitzt. Dieses Olympische verbindet Corot mit Manet und Courbet (Abb. 44, 45 u. Taf. II). Jede Aktivität kehrt da immer in sich selbst zurück, jede Kraft ist bei aller rauschenden Freiheit gebundenes Leben, ein Leben, das in sich selbst die Gesetzlichkeit seines Wesens trägt, allein durch sich selbst bestimmt ist und das in dieser Weite der Selbstbestimmung heimlich schwelgt, in seiner Engigkeit trauert, in seiner heroischen Größe sich stärkt. Die Form überwältigt nicht wie bei den Deutschen einen Inhalt, noch wird sie von diesem gesprengt, die Form ist eine Eigenschaft des Gegenstandes, nicht Gebärde, Ausdruck seines Lebenswillens wie bei dem Deutschen; deshalb kennt die französische Kunst nicht die brutale Stärke des Willens und Wollens und, wo man diese wie bei Delacroix und Daumier zu finden glaubt, da ist

Abb. 45. Corot, La Blonde Gasconne. Paris, Sammlung Warneck (aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Verlag R. Piper & Co., München).

sie ziellos, wenn nicht undiszipliniert, nur der Träger der Leidenschaften des schöpferischen Ichs, Rubensscher Genuß am Hassen und Wüten, am Rasen des Lebens.

Im 19. Jahrhundert sind die Franzosen „Klassiker“ und Führer auf dem Gebiete der Malerei gewesen, als es sich um die Entdeckung neuer Harmonien in der Systematisierung der Wirklichkeit handelte, wie bei der sog. impressionistischen Kunst. Den kosmischen Problemen des Expressionismus steht der Rationalismus und der Wirklichkeitssinn der Franzosen im Grunde genommen doch fremd gegenüber. Hier liegt die kulturelle Grenze zwischen dem Franzosen und dem Deutschen.

3.

Für den Deutschen ist vor allem das Erbe Schicksal seiner Kultur geworden. Sie war ganz und gar expansiv. Das „Seid umschlungen Millionen" erweckte nicht nur in Beethovens Brust den starken Widerhall. Es ist ein Volk, das der gesamten Vergangenheit der Menschheit zurief, und als Erbe der Früchte ihrer Taten vor allem ihr gegenüber sich verpflichtet fühlte. Der Deutsche opferte dieser Pflicht wie kein anderes Volk. Er gab sein Bestes, sein Ich dem heiligen Gedanken hin. Gewiß hat das eifrige und fleißige Studium eines pedantischen Gelehrten- und Ästhetentums nirgends die künstlerischen Lebensäußerungen so nachhaltig und nachteilig beeinflußt wie in Deutschland, nirgends sieht man so häufig den komischen Ernst mühevollen Fleißes oder eines kleinlichen verquälten Strebertums, nirgends so viel mißverstandene Nachahmung fremden künstlerischen Gutes, das in gutmütiger und gläubiger Bewunderung wie eine Prophetie dargeboten wird. Es ringt da vieles mit seiner natürlichen Erdenschwere sich langsam erst zu höheren Lebensformen empor und redet vom Leid der Seele, von der Not des Schaffens und dem Glücke des Erfolges. Der Deutsche will und muß sich seine Welt erst verdienen, aber die inneren Widerstände, die er zu überwinden hat, stählen seine Kraft, erzeugen jene zähe Willensenergie, die ihn andern Völkern vielfach überlegen macht. Wo der Franzose schwelgt oder das glückliche Antlitz seines harmonischen Geistes zeigt, redet er vom tiefen Ernst des Lebens und die persönliche Wahrhaftigkeit steht ihm über allem. Daher ist aber auch nirgends ein so ehrlicher Kampf mit sich selbst um den Besitz der Wahrheit lebendig, wie in diesem Lande, in dem die Arbeit um ihrer selbst willen gesucht wird und den höheren Lebenszweck des Daseins bildet, nirgends ein so offener und freier lebens- und weltüberschauender Sinn, dem die bestechende Phrase und der Leichtsinn ferner liegt als allen andern Kulturvölkern. Die strenge Selbstkritik hat hier den Geist nie ausruhen lassen im Genusse seiner Taten, zudem es galt, hier alles neu zu schaffen, von Grund auf die kulturelle wie politische Form des nationalen Lebens neu zu prägen und zu festigen. Der Deutsche sah das politische Dasein seines Volkes in seinem alten Bestande versinken, spürte doch die wonnige Kraft kultureller Jugend, die sich im System des geistigen Wettlaufs getragen und geborgen fühlte, und erschaute ahnend den neuen Wert und den Sinn des eigenen nationalen Wesens. Der Deutsche suchte daher etwas, was dem Franzosen gar nicht Objekt seines Denkens wurde: die Individualität seiner scheinbar untergegangenen, einst so großen Volkskultur.

Aber sein Ziel war hierbei nicht nationale Beschränkung, sondern Erweiterung seines künstlerischen Wesens, ganz im Gegensatz zum Engländer. Nirgends tritt wie hier in Literatur und Kunst so sehr der Kampf um den ideellen Besitz der gesamten geistigen und künstlerischen Leistungen der Menschheit und ihre geordnete Vermittlung in den Vordergrund des Denkens. Der Solidaritätsgedanke der europäischen Menschheit erhielt daher auch künstlerisch durch das Zurückgreifen auf ihr geistiges Ursprungsland seinen Ausdruck.

Die Kulturwurzel Frankreichs ist in der Renaissance zu suchen, seine Kunst ist eine abgeleitete, schon im 15. und 16. Jahrhundert, wo die von ihr unerreichte deutsche, die ganze Fülle selbständigen nationalen Geistes entfaltete. Nun greift die deutsche Kunst wieder auf den Ausgangspunkt der europäischen Kultur zurück und entdeckt im Wesen des Mittelalters jenen weltumfassenden Geist, von dem sie sich selber getragen fühlte. Ist die französische Kunst kosmopolitisch-international, so ist die deutsche national ihrer Form, ihrem Inhalte nach universeller kosmischer Natur. In die Individualität des nationalen Denkens spannt sie ihre objektivierten Weltensysteme ein. Wo der Franzose die Natur vermenschlicht und ihr Dasein zum

Abb. 46. Hodler, Genferseelandschaft (Verlag R. Piper & Co., München).

Inhalte des eigenen Wesens macht, klar, einfach, einheitlich, eindeutig und in der Passivität des Einsseins schwelgt, faßt der Deutsche den Gedanken mit Vorliebe aktiv, indem er das Einswerden einer Zweiheit — Natur und Mensch — zum objektivierten Problem seiner Gestaltung macht. Die „Einheit" ist nicht die Eigenschaft seines Denkens, sondern ihr Gegenstand, sie ist nicht das formale und rationalisierte Ziel, sondern die metaphysische Idee seiner Gestaltung. Die Form will hier mit Vorliebe nicht Eigenschaft eines in sich geschlossenen und bestimmten Seins, sondern Ausdruck eines seelischen Zustandes oder eines ringenden zerklüfteten persönlichen Willens oder einer rücksichtslosen beherrschenden sittlichen Macht sein. Man kann sagen, das Verhältnis des persönlichen Willens zur sittlichen Gesetzesmacht sind die wichtigsten Lebenselemente der deutschen Kultur, sie bilden den auszeichnenden Inhalt des Denkens der Nation. Daher die stärksten Gegensätze in der deutschen Kunst, die jeder Stil- und Kultureinheit zu widersprechen scheinen; die stürmische, wild animalische Leidenschaft eines Subjektivismus der in der goldenen Freiheit seines Geistes schwelgt und nur an die Verwirklichung seines künstlerischen Willens ohne Rücksicht auf die Meinung anderer denkt [4]) und die heilige scheue Andacht eines tiefreligiösen Sinnes, der sich nur als Vermittler des Geistes einer höheren Macht bescheiden fühlt. Das verbindet Runge mit Hodler, Hans von Marées oder Thoma. Selbst ein so einfaches und nüchternes Motiv wie das häusliche Idyll aus den Neapler Fresken Marées (Abb. 47) hat diese priesterliche Weihe, durch die der Künstler der heimlich-stillen Größe der inneren Einheit der Natur nach seiner Weise huldigt; so wächst (Abb. 46) diese große zusammenfassende Gesetzesmacht in ihrem einfachen Rhythmus wie das gigantische Antlitz der Ewigkeit selbst, monumental, riesenhaft, weltenumspannend, aus dem Naturbilde heraus.

Abb. 47. Hans von Marées, Fresko in der Zoologischen Station, Neapel (nach Meier-Gräfe, Hans von Marées, Verlag R. Piper & Co., München).

Für den Deutschen nimmt das Individuum und das Individuelle einen ganz anderen Platz in seiner Vorstellung ein, wie in der des Franzosen oder Engländers. Wo Frankreich die freie Entfaltung des Individuums als Ziel praktischer Lebensklugheit sich nahm und seine Rechte gegenüber der staatlichen Gesamtheit fast bis zur Auflösung seines organischen Bestandes zu mehren versuchte, ging man in Deutschland der Pflicht des einzelnen gegen ein höheres ideelles Ganze nach, das bald Vaterland, bald Gewissen, bald Menschenwürde, bald moralisches Gesetz oder Gottheit hieß. In Kants Ethik, in Fichtes Staatslehre, in Kleists Dramen haben diese Ideen frühzeitig eine wissenschaftliche und künstlerische Gestaltung erfahren. Vor allem sind in Goethes großartiger Weltendichtung diese gesetzlichen Beziehungen von Eins und All zu Motiven des künstlerischen Denkens geworden. Daher bedeutet auch sein persönlichstes künstlerisches Bekenntnis, der „Faust", weder als Drama noch als isolierte Erzählung

etwas und auch die handelnden Persönlichkeiten stellen keine für sich gesehenen geistigen Inhalte dar, das Einzelne ist Form gewordene geistige Kraft, die aus den „Urmüttern der Natur" quellend hervorsteigt, der Einzelne nur das Mittel durch das bald im Kleinen, bald im Großen der Geist universeller Mächte Sprache gewinnt. Die rationale Gebundenheit der Handlung tritt ganz zurück gegenüber dem Irrationalen einer kosmischen Kausalität, die die Individuen im Donnergang des Weltenlaufes erscheinen und die rätselhafte Größe der Ewigkeit gestalten heißt. Wo Kant die Ureinheit der Natur in einem lapidaren Bilde des Gedankens formt, läßt Goethe uns im launigen Strudel der Alltäglichkeit die elementare Schöpferkraft des zeitlosen Weltenwillens und den schillernden Reichtum seiner geistigen Natur verjüngend fühlen.

Bei Kant ist nicht die Einheitlichkeit des Denkens, sondern seine Gesetzlichkeit das Problem seiner Philosophie. Hierdurch erhält diese weltumspannende Ideenwelt den Charakter ihrer Aktivität, und man kann beobachten, wie rasch sie das Reich der Kunst beherrschend durchdringt. Bei Schopenhauer heißt das Urphänomen nicht mehr Vorstellung, sondern Wille und doch muß eben dieser Wille überwunden werden. Es ist ein Gesetz, unser Schicksal, daß das Ethos solches fordert und Wagner führte die Ideen weiter in verschiedenen Wandlungen bis zum Parzival, wo das Ethos des Mittelalters, fast schon umschlungen vom kirchlichen Gewande, moderne Gestalt gewinnt. Die tragischen Konflikte bei Kleist entstehen durch die Gesetze der Lebensgemeinschaft, der sich (Prinz von Homburg) der einzelne, sich selbst vernichtend, freiwillig unterwirft. Bei Hebbel dann die Vernichtung der Lebensexistenz der Helden durch ihren bald zu sensiblen, bald zu maßlosen persönlichen Willen. In dem Irrationalen der Persönlichkeit gewinnt das Ewige durch Vernichtung der Formen diesseitigen Lebens irrationale Gestalt. Tristans Lebensschicksale, die Mysterien des Naturtriebes bieten dann in neuerer Zeit wieder das Bild jener unbegreiflichen und unerschöpflichen Mächte, die allem praktischen Wollen, jeder Vereinzelung der Persönlichkeit im Wege stehen und ihn leitend verbinden mit jenem schöpferischen Unbekannten und Unerkannten, das unser kleines Selbst vernichtet, nur um uns immer aufs neue mit der stärkenden Urkraft alles Seins zu verbinden. Diese Ideenwelt vereint Hodler mit der jüngsten Generation. Das Sein bleibt für den Deutschen immer das übersinnliche Gesetz, das er nicht rational in seinem Verlauf, sondern irrational als eine Macht erkennt, die in ihrem Wirken alle flüchtige Zeitlichkeit in die heilige Größe der Ewigkeit bannt. Der Begriff der Unsterblichkeit des Griechen verwandelt sich für ihn zu dem des Unendlichen, Ewigen, in dem das Körperliche sich erweitert, ohne sich in ihm zu verflüchtigen.

Deshalb ist hier bei den Erben Herderschen Geistes die Kulturgemeinschaft eine Art religiöse Gemeinschaft geworden, die weitab von jenem Bilde der „persönlichen Freiheit" führt, das man in Frankreich oder England sich formte. Über der persönlichen Handlungsfreiheit steht hier die Weite des geistigen Blickes, die sich der Einzelne durch die Disziplinierung seines Denkens erwirbt. Es fehlt das Prahlerische der gallischen Eitelkeit, die von dem Besitz der wahren Humanité spricht. Der Lebens- und Daseinszweck der Deutschen ist auch auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet der ideale Erwerb, der kulturelle Besitz der Welt, die befruchtende, befreiende, erhebende, erlösende Verbindung der Kulturen, um reicher, weiter, tiefer im Empfinden zu werden. Deutsch ist kein stabiler, enger Begriff, der der Welt gegenüber tritt, deutsch heißt die Fähigkeit, sie geistig zu umfassen. Der Gegenpol des deutschen Wesens ist das englische, trotz der mancherlei noch bestehenden Kultur- und Stammesverwandtschaft, die im Norden Deutschlands zum Teil oft stark in Er-

Abb. 48. Alexei von Jawlensky, Männerkopf (aus Sturm, erster deutscher Herbstsalon).

scheinung tritt. Der Menschen- und Menschheitsbegriff des Deutschen gründet sich nicht wie der der Franzosen auf die ideale Einheitsform des Menschen, sondern auf die Idee der Naturgemeinschaft der Menschen als einer höheren Lebens- und Liebesgemeinschaft. Man kann daher den Deutschen und deutsches Wesen nicht schlimmer mißverstehen, als in nationalistischen Anwandlungen von der Gegenwart zu fordern, sich abzuschließen von allem Welschen und Fremden, um eine national-deutsche Kunst rein zur Entfaltung zu bringen. Die moderne deutsche Kunst und ihr Geist ist glücklicherweise viel zu stark, als daß ihr solche enge, doktrinäre Schulweisheiten nochmals so schaden könnten wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

4.

Das Volk, das sich in den jüngsten Äußerungen seiner künstlerischen Kultur, wenn auch national gefärbt, stark an den deutschen Geist anlehnt, ist das russische. Das russische Volk ist dasjenige, das heute vielleicht am stärksten asiatischen Geist in europäischen Formen sich erhalten hat. Darin liegt wohl seine größte Bedeutung für die Kultur Europas. Mehr als anderwärts fühlt sich hier der Einzelne getragen und geborgen von einer unbekannten liebenden Macht, der er sich in frommer Resignation ergibt, sich opfert, mit einem verwunderlichen Gefühl für die Hierarchie einer höheren Weltenordnung, deren Güte er still vertraut. Mehr als anderwärts liegen da verschwistert die edelsten religiösen Instinkte der Europäer mit roher animalischer Gewalt beisammen, die vielen Schöpfungen ein Organ, eine Ursprünglichkeit verleihen, die sie fürs erste ganz außerhalb des

europäischen Denkens heben (Abb. 48). Max Scheler hat dies neuerdings recht treffend geschildert: „Überall dieselbe gutmütig tierisch rohe Kraft vereint mit Liebe zu einer mystischen Beziehungslosigkeit des inneren Gefühls und der gedanklichen Reflexion zu den jeweiligen Zielen dieser Kraft und den Aufgaben des Handelns. Überall dieselbe sonderbare Verbindung von ungeheurer Ausdauer, Trägheit und Konstanz in dem vom Instinkt Ergriffenen . . . Überall das Clairobscure von Melancholie, Weichheit, Sentimentalität, Romantik und bodenlosem Leichtsinn. . . . Überall das . . unpersönliche, zerflossene Gemeinschaftsgefühl bei gleichzeitigem Fehlen aller Willenskraft zu künstlicher Organisation“ [5]). Es ist dem europäischen Wesen völlig unbekannt, wie hier „das Prinzip ungeordneter gesetzloser Gewalt durch das Prinzip eines ebenso ungeordneten gesetzlosen Liebespatriarchalismus, der von aller russischen Autoritätsidee ebenso unabtrennbar ist wie das Gewaltprinzip, immer wieder ausgeglichen wird“. Dem Russen ist jenes aus der katholischen Weltanschauung wohl vor allem in die deutsche Staatsform übergegangene Gliederungsprinzip fremd geblieben, in dem der einzelne seines Wertes für die Gesamtheit wegen geschätzt wird. Man hat deshalb auch von einem russischen Massenstaat im Gegensatz zum Volks- oder besser Nationalstaat. des Westens gesprochen, in dem sich Staat und Volk decken, während hier Staat- und Einzelkultur überhaupt auseinanderfallen. In dem Inkommensurablen dieses Volkstums liegt aber trotz der gegenwärtigen politischen Feindschaft ein romantischer Zauber für uns Kinder des Westens, die nach klaren Willenszielen und vernünftigen Grundsätzen zu handeln gelehrt sind, während in Rußland die dumpfen Regionen eines dämonischen Volkswillens den Nährboden für alle Ereignisse bilden, vielfach planlos, ziellos, nur „katastrophale Entladungen zurückgedrängter Instinkte“. Diese elementare Gewalt ursprünglicher Instinkte ist nicht wie bei den Völkern des Westens durch zivilisatorische Ketten gefesselt, sie greift viel leichter, freilich wohl auch leichtsinniger in die Welt kosmischer Weiten hinein. Deshalb stammen die radikalsten Gestaltungen moderner Ideen heute zumeist von russischen Künstlern (Abb. 9). Bei aller Gegensätzlichkeit ist daher unschwer zu erkennen, was den Russen mit seiner — trotz der politischen Unfreiheit — eigenartigen sozialen Freiheit und seiner Fülle originaler Lebenstypen mit den Deutschen verbindet: seine instinktive Sehnsucht nach Weite und Freiheit seines Geistes, sein Gefühl für eine metaphysische Bindung und Einheit alles Lebendigen, jenseits aller Persönlichkeitsdifferenzen und Interessen. Beide Völker treten in den Kreis moderner Kultur Seite an Seite ein. Das, was sie bindet, ist asiatisches Erbe, und der große Zauberer, das Schicksal, bindet sie auch an dieselbe politische Idee.

Gegenüber diesen Nationen haben die anderen in ihrer Gesamtheit trotz oft hervorragender Einzelleistungen wie in Spanien oder Schweden nur eine provinzielle Bedeutung. Die künstlerischen Extravaganzen Italiens, die in dem sog. Futurismus vielfach die Moderne diskreditiert haben, sind talentvolle Mißverständnisse nordischer und speziell deutscher wie französischer Ideen, die, ins Italienisch-Romanische übertragen, des grotesken Charakters nicht entbehren. Doch ist diese Gruppe auch vom geschichtlichen wie völkerpsychologischen Standpunkte aus ernster zu nehmen, als dies in weiten Kreisen von Künstlern und Laien heute geschieht.

Abb. 49. L. David, Madame Récamier, Louvre, Paris (Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

III.

Die geschichtliche Entwicklung.

1. Periode 1800—1830.

Der Geist vom Anfang des Jahrhunderts war kosmopolitischer Natur. Napoleon war der politische Held der Zeit, dem in dem Kosmopoliten Goethe das literarische Genie zur Seite trat. Das Jahrhundert begann mit dem Versuch, über die Schranken des Nationalen hinaus die reine und absolute künstlerische Grundform der europäischen Kulturgemeinschaft in der Klassik des griechischen Stiles zu suchen, ohne sich der Subjektivität seiner künstlerischen Auslegung bewußt zu werden. Ein romantischer Klassizismus. Man war der Meinung, in dem griechischen Stil auf den Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung zurückzugreifen und in dem Glauben an seine elementare Ursprünglichkeit fand man hier „noch unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten etwas von dem reinen Äther der dämonischen Natur“ verkörpert. Der Klassizismus wird zum Träger eines ethischen Grundgedankens, der Stil in ihm zum Lebensprinzip erhoben, das sich in dem Augenblick zum Elementaren einer primitiven Kultur bekennt, als die Grundlagen zur modernen Zivilisation gelegt wurden. Deshalb hat die Kunst dieser ersten einleitenden Periode

Abb. 50. Ingres, Selbstbildnis (Phot. Durand Ruel, Paris).

nicht ein griechisches Pensum aufgesagt, sondern eine weltgeschichtlich wichtige, künstlerische Tat vollbracht, die mit der der Renaissance verglichen werden muß, da sie einer neuen und gewaltigen Zeit im Anschluß einer Metamorphose griechischer Formenwelt den ersten, wenn auch bescheidenen, künstlerischen Ausdruck verliehen hat. Wo die Renaissance den dramatischen Kampf des schöpferischen Geistes um die Verwirklichung seines Willens, die Natur des Menschen schildert, sucht jene Zeit die elementare Gesetzlichkeit der Natur, die von Anfang an auch einen neuen sozial-ethischen Inhalt erhielt (Abb. 49). Man kämpft um die Wahrheit — trotz aller kalligraphischen Verschleierung und Verwässerung der Ideenwelt — jenseits der kirchlichen Geschichte und Symbole, um die Freiheit trotz allen akademischen Beckmessertums, um die alles einigende Urnatur trotz alles blassen Ästhetentums und Eklektizismus. Man sucht die „reine" Natur im Menschengeschlecht. Deshalb liegt der historische Wert dieser Schöpfung mehr in ihrer Tendenz als in der vielfach so unerfreulich schematisierten Bildgestalt.

Abb. 51. Jul. Oldach, Der Vater des Künstlers, Kunsthalle Hamburg (Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

Auch wirkt dem oft stark sich aussprechenden Hochmut des kundigen Akademikers (Abb. 50) die Lyrik dieser neuen sozialen Empfindsamkeit mildernd entgegen (Abb. 49). Dem Machtbewußtsein und der Selbstgefälligkeit eines besonders von Frankreich geförderten kosmopolitischen Geistesideals, das wie in der Renaissance auch in der Maske des antiken Edelmannes (Abb. 50) doch niemals seine nüchterne Sachlichkeit und kühle Überlegtheit, seinen heimlichen Hang zur persönlichen Ungebundenheit, sein stolzes Selbstbestimmungsrecht verleugnet, begann schon hier die neue Zeit die Bescheidenheit und Idylle eines spezifisch bürgerlich-Individualismus entgegenzusetzen, der ehrlich und schlicht die inhaltslose neue Wirklichkeit seines von allen Vorurteilen und Überlieferungen befreiten Daseins und die

bloße formale Gesetzlichkeit in ihm allein ins Auge faßt (Abb. 51). In dieser Formgesetzlichkeit der empirischen Wirklichkeit sucht und objektiviert sich der moderne Geist in seinen engsten und weitesten Horizonten. Der Klassizismus begann damit.

Der Klassizismus ist das Resultat eines ästhetischen Optimismus, der die Kunst zur Religion der Gebildeten machen wollte, um durch sie die Menschlichkeit in ihrer ursprüng-

Abb. 52. Thorwaldsen, Hirte, Kopenhagen (nach Hausenstein, „Der nackte Mensch", Verlag R. Piper & Co., München).

lichen Reinheit als ethisches Vorbild wirken zu lassen. Der Kampf gegen die frivole Erotik des Rokoko ist kunstgeschichtlich dabei weniger von Bedeutung als die Tatsache, daß ähnlich wie in der Renaissance eine Aristokratie des Geistes der Kunst ihre Leitsätze diktierte. Aber die Vernunft, und in ihrem Gefolge die Geometrie und die Mechanik sind nicht mehr die Alleinherrscher im Reiche der Kunst, seitdem die Primitivität inhaltlich wie formal zum künstlerischen Ideal geworden ist (Abb. 52). Deshalb stehen schon in dieser Zeit sich zwei Richtungen gegenüber, eine akademisch doktrinäre, die eine ästhetisch-klare, rationalistische Idealkonstruktion aus dem Studium der Vergangenheit als geheiligtes Erbe gewinnt, und eine romantisch-klassizistische, die das Unbewußte, ja im intellektuellen Sinne Unvernünftige, als ein

Abb. 53. G. David Friedrich, Nordlicht (Bes. Prof. Harald Friedrich, Hannover, Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

Symbol für jenes urweltlich reine, natürliche Dasein sucht, das durch den Sündenfall der Zivilisation der modernen Menschheit verloren ging.

Die Harmonie der klassisch-griechischen Welt wurde im Klassizismus ethisch gedeutet: aus ihrer majestätischen Ruhe erwuchs das Ideal des willen- und wunschlosen Friedens einer geschlechtslosen Welt, die unwissend die Harmonie der Seele genießt .... und doch dabei sich zur Schau stellt (Abb. 52). Es wäre natürlich falsch, die gesuchte unpersönliche Form in ihrer kindlichen Verallgemeinerung und der mangelnden formalen Logik des räumlichen Aufbaues an der sicheren und straffen Formendisziplin der griechischen Gestalten und dem musikalischen Rhythmus ihres motivischen Reichtums zu messen, wo bewußt das verneint werden soll, was diese Werke besitzen. Aber dies hier gestaltete Ideal krankt an dem Mate-

Abb. 54. Kasp. Dav. Friedrich (1774—1840), Seestück (Kgl. Schloß, Berlin, Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

rialismus seiner banalen Gegenständlichkeit und weiter: es führt keine Brücke mehr von hier ins Leben zurück. Das moralische Prinzip hat nicht die bezwingende Macht des künstlerischen Lebens in der formalen Organik der Gestalt. Daher das Leere und Triviale. In dieser verallgemeinernden Zusammenfassung verendlicht sich die Idee. Der versteckte Realismus dieser Kunst, der in der Idealisierung der erfahrungsgemäßen Wirklichkeit steckt, mußte erst ausgetrieben werden. In dem Glauben, durch eine Verallgemeinerung, durch eine Beseitigung des Individuellen und Stofflichen das objektive Sein in der Kunst zu erfassen, bekämpfte man geradezu das Persönliche im Systembau der Gestaltung und beraubte sich so auch der beabsichtigten lebendigen Wirkung auf die Person des Beschauers. Die Kunst betrat ganz aus sich selbst heraus unter dem Einflusse der Romantik den Weg, der schließlich zur künstlerischen Verarbeitung der durch die Philosophen wissenschaftlich fundierten Weltanschauung führte.

Die Romantik dieser Zeit stellt daher im Grunde keinen Gegensatz zum Klassizismus, sondern nur eine andere Frucht desselben Geistes dar, auf den der Klassizismus sich gründet; sie setzte an Stelle des kosmopolitischen ein vielfach freilich von dem Banausentum des Kleinbürgers nicht freies kosmisches Geistes- oder besser Naturideal; wo der Klassizismus die ideale Natur des Menschen suchte, ging diese Romantik dem Wesen und Walten der Natur jenseits des Menschen nach und erkannte in der Individualität der sich uns bietenden Formen und Bilder die beredten Zeugen der ewigen Gesetzlichkeit des Naturgeschehens (Abb. 53 u. 54). Diese Romantik ist eine vorwiegend deutsche Angelegenheit. Denn vor allen der Deutsche grübelt über die gesetzlichen Beziehungen des einzelnen zur kosmischen Organik nach. Er spiegelt nicht stolz, wie

Abb. 55. Jac. Gensler, Bei Blankenese (Kunsthalle Hamburg, Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

der Franzose, seinen Geist an der formalen Einheit alles Lebendigen, sondern er opfert so gerne jener großen beherrschenden Allmacht, der gegenüber der Einzelne so leicht das kindliche Gefühl der Abhängigkeit und Unsicherheit erhält. Deshalb wird hier auch bewußt die Unvollkommenheit des Menschlichen der Vollkommenheit des Logos des Universums entgegengesetzt und statt einer bloßen stolzen Erweiterung auch eine Verinnerlichung des künstlerischen Geistes erstrebt. Stellte der Klassizismus die Frage nach dem Sinn und Wert des menschlichen Lebens, so forschte hier die Romantik nach dem Geiste des natürlichen Lebens überhaupt. Es war keine bloß sentimentale Stimmungsmalerei, sondern, besonders in Deutschland, der Ernst des kritizistischen Geistes, der dahinter stand: Was ist die Idee des Geschehens, das Ewige im Wechsel? Es galt an jedem Einzelnen seine schöpferische Ursache sichtbar, jenen Willen fühlbar zu machen, der einigend und leitend, geheimnisvoll als Wundermacht hinter allem steht. Dieser neue Naturbegriff einigt die Werke eines Runge und David Friedrich (Abb. 54), eines Thorwaldsen trotz aller Verschiedenheit des Künstlerstils. Diese Abhängigkeit und Bestimmtheit des Einzelnen durch jenes große unbekannte Wunder des Lebens beeinflußte naturgemäß auch die Schulung des Künstlers. Sein Lehrmeister soll das freie „naive“ Auge, der unberechenbare künstlerische Instinkt sein, der die reine Wahrheit im Lichte des Ewigen zu offenbaren vermag. Naturalistische und transzendentale Tendenzen liegen daher in dieser Kunstrichtung noch ungeschieden nebeneinander. Die folgende Zeit brachte die Klärung. Das Bildsystem selbst ist daher schon hier nicht bloße rationale Ordnung eines farbig-räumlichen

Daseins, sondern Verwirklichung einer geistigen Idee, die schon bewußt über die empirische Welt zum Teil hinaus drängt (Abb. 53 u. 54). Das Ich des Künstlers will sich als Träger dieser Idee verwirklichen mit jener für den Deutschen der damaligen Zeit charakteristischen Bescheidenheit und Sachlichkeit. Die Engländer und Franzosen sind kühner, selbstsicherer und wohl auch geschickter in der Verwertung und dem Ausbau der überlieferten Technik. Freilich kommen die Tendenzen dieser Kunst erst in einem Augenblick zum Durchbruch, als dies „Ich" in der Revolutionszeit der dreißiger und vierziger Jahre sich auch politisch seine Freiheit erkämpft.

Abb. 56. Daumier, Varon als Fechter (nach Bertels, Daumier, Verlag R. Piper & Co., München)

Abb. 57. Delacroix, Tigerkampf. Paris, Louvre, Sammlung Couchard (aus Meier-Gräfe, Delacroix, Verlag R. Piper & Co., München).

2. Periode 1830—1860.

Mit der politischen auch die beginnende künstlerische Revolution. Gewiß ist die Freude an Kraft und Gewalt, an donnerndem Getöse und „blitzenden Verheeren" vorwiegend eine theatralische Geste, aber bei Delacroix entschieden weniger als bei Géricault. Auch ist diese Weltanschauung echt und künstlerischer Natur. Mit den Farben zittert und frohlockt der ganze Bildraum. Die Formen gewinnen eine neue Sprache im Dienste eines rigoros sich aussprechenden Subjektivismus (Abb. 57). Ein vulkanisches Leben, eine fieberhafte Unruhe, ein geisterhafter Glanz bei Géricault, Daumier und Delacroix, Kräfte die gewissermaßen hinter der Bühne menschlichen Willens tätig sind. Daumier entdeckt das moderne Drama in der Lebensgemeinschaft des modernen Staates und macht auch hieraus ein künstlerisches Glaubensbekenntnis (Abb. 59). Er revoltiert gegen das, was man Antike nannte, und gießt die Schale seines Spottes mit teuflischem Behagen über der Scheinheiligkeit und dem Theaterpomp der Klassizisten aus, um ihnen die fratzenhafte Mißgestalt des eigenen Daseins hohnlächelnd im Spiegel zu zeigen. Rethels Holzschnitte sind das einzige, was in Deutschland an diesen Titanen der Karikatur heranreicht (Abb. 58).

Ferner: Schärfste nationale Sezessionen in der Kunst. Deutschland hat die Tendenzen der Kunst der ersten Periode ganz ins Didaktische gelenkt. Revolution und Reaktion kämpfen diesseits und jenseits des Rheines miteinander, in Frankreich am schärfsten, in Deutschland

Abb. 58. Rethel, Totentanz, Holzschnitt.

ist alles zahmer, spießbürgerlicher, in Rethel freilich von einem hohen Ernste sittlicher Überzeugung, einer gezügelten, veredelten, schlichten Kraft. Weltbürger drüben mit stolzem Freiheitsdrang und berauschender Lebendigkeit (Géricault und Delacroix), strenge, bescheidene Menschen der Pflicht herüben, ernst, verschlossen, oft Kleinkrämer und Banausen.—Die Überlieferung der Akademiker stirbt ab. Die ethischen Grundgedanken der klassizistischen Kunst arten in den pathetisch-theatralischen Predigerton der offiziellen Kunst mit ihrer nationalen Selbstberäucherung, dem eitlen Wesen eines sich ans Äußerliche klammernden akademischen Historizismus aus. Die ehrfurchtsvolle Hingabe an den Geist der Natur verfilzt sich ins Pietistische und Dogmatische einer rechthaberischen und vielfach femininen Pedanterie, blutleer schwach, greisenhafte, sentimentale Sehnsucht eines alternden Geschlechtes nach der Jugend. Nur Rethel spürt und kündet die Revolution (Abb. 58). Aber die deutschen Revolutionäre sind keine Genies. Neben Rethel: Menzel und die Hamburger, Berliner und Wiener Impressionisten. Rethel der genialste, Menzel der tüchtigste und die Impressionisten von einer radikalen Sachlichkeit und Nüchternheit. In dieser bescheidenen nüchternen Hingabe an die Sache, die alles Theater und Pathos wie die Lüge haßt, wird der Grund zur neuen künstlerischen Größe Deutschlands gelegt (Abb. 60). Vorläufer schon in der ersten Periode des Jahrhunderts in Deutschland wie in England.

Die offizielle Kunst, die monumentale Staatskunst mit ihren historischen und allegorischen Szenerien tritt schon hier dem freien Individualismus eines noch bescheidenen Bürgertums gegenüber, das im Bildnis und der Landschaft den künstlerischen Niederschlag seines Geistes

Abb. 59. Daumier, der drohende Buchdrucker (nach Bertels Daumier, Verlag R. Piper & Co., München).

sieht (Abb. 60). Das Denken wurde in Deutschland und England am frühesten realistischer Natur. Man glaubte auch die Kunst von der Afterweisheit einer gelehrten Kaste befreien und sie auf ihre eigenen Füße stellen zu müssen. Nirgends ist man mit solchem Eifer und so frühzeitig auf die Wahrheit der Kunst ausgegangen, wie jene deutschen „Kleinmeister" der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in der Metamorphose des farbigen Lichtes den neuen Gegenstand und die neue Form der Gestaltung erblickten, gestalteten um der künstlerischen Erkenntnis willen. Das Bild wird zum Monolog des künstlerisch kritizistischen Geistes (Abb. 60).

Der Realismus im Denken und Schaffen macht sich dabei überall geltend. Waldmüllers Gemälde, Bilder von einer pedantischen mit der Photographie wetteifernden Naturtreue (Abb. 61), verlieren alles Stimmungshafte und auch anderwärts versucht man das Panoramatische der Szenerie, die räumliche Wirklichkeit und Klarheit selbst zu packen (Abb. 54 und 55). Andrerseits wirft man die überlieferten akademischen Bildformen über Bord und gibt das räumlich Fragmentarische allein um der Wirklichkeit des Augenbildes willen (Abb. 60). Dieser Unterstreichung der Kunstform im Gegensatz zur empirischen Welt liegt aber alles Idealisieren um so ferner, als es sich hier um eine fast wissenschaftliche Umgrenzung des künstlerischen Wahrheitsbegriffes, dem Umfang wie dem Inhalte nach, handelt, wobei die negativen wie positiven Seiten in gleicherweise bestimmend auf die Darbietung einwirken. Und das wichtigste ist: Jeder will für sich selber diese Wahrheit erringen, den eigenen Weg bei Erforschung des anschaulichen Naturreichtums gehen.

Abb. 60. Fr. Wasmann, Meraner Blumengarten (Kunsthalle Hamburg, Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

Diese zunehmende individualistische Differenzierung in der Kunst führt auch in Deutschland zu einer bewußt völkischen Abgrenzung der Kunst. Es ist nicht nur das Abbild der Heimat, an dem man sich erfreut, das Geistige des Heimatlichen wird zum Problem der Gestaltung. Schwind ist sein erster Prophet.

Die Kunst Frankreichs bewährt auch in dieser Zeit ihren sieghaften mondänen Glanz. Géricault und Delacroix eine leidenschaftliche Apotheose künstlerischer Selbstherrlichkeit. In der Romantik der französischen Kunst lebt noch der weltbezwingende Herrscherwille der Renaissance fort (Abb. 57), der die Erscheinungsmotive der Dinge zum Tummelplatz einer schwelgerischen Phantasie und das Kunstwerk zur Verherrlichung des schöpferischen Genius macht. Aber auch jener kosmische Naturbegriff des Deutschen gewinnt hier seine nationale Gestaltung trotz des augenfälligeren Persönlichkeitskultus. Deshalb tritt in der französischen Kunst mehr und mehr das Affektive der Willensäußerungen einzelner Persönlichkeiten, die bloße historische Erzählung in ihrem charakteristischen Verlauf zurück gegenüber einer irrationalen stürmischen Naturlebendigkeit, die alles substantielle Sinnliche in den Strudel ihres Willens reißt (Abb. 57). Durch die radikale Verwirklichung seines künstlerischen Ichs ist der Franzose schon hier zu einer Ideosynkrasie alles Geistigen im

Abb. 61. Waldmüller, Aus dem Prater, Kunsthalle Hamburg
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

Bilde gelangt und läßt sich von den flutenden Wellen seiner Sinnlichkeit in ein Stück erträumten Kosmos tragen. Der Philister scheint da kein Heim in der Kunst gefunden zu haben. Und doch wird nirgends so sehr der Alltag verhöhnt oder dramatisiert wie in Frankreich. (Daumier.) Die künstlerischen und geistigen Werte des Alltags der Gegenwart werden hier entdeckt. Der Kulturmensch verhöhnt die Welt der Zivilisation und erlebt die erschütternden Leiden seiner engen Gegenwart. Goya steigt aus dem Grabe, um Manet den Weg zu weisen, dem Führer der neuen Generation.

Aber die großen Überlieferungen des 17. und 18. Jahrhunderts bleiben in Frankreich noch immer lebendig. Corot ist die köstliche Frucht dieses Geistes in dieser Periode (Abb. 62). Sein Impressionismus ist nur eine andere nordisch-romantische Formel für das griechische Erbe, das er mit Poussin wahrte, der Adel der Natur steht ihm über jeder Wirklichkeitsvorstellung. Er hat sich eine wundersame, das Kalligraphische streifende Bauart in seinen Bilderformen zu eigen gemacht, aber an diesem Gebäude blieb doch alles elegische Gebärde. Das ist das Nordische an ihm, das von moderner Resignation, von dem inneren Reichtum und den Nöten überfeinerter Empfindungen, wie von den arkadischen Wonnen der Einsamkeit und der Sehnsucht nach den heiligen Weiten des Grenzenlosen erzählt. Dies Nordische verbindet

Abb. 62. Corot, Castell Gandolfo. Paris, Louvre
(Phot. Hanfstaengl, München).

trotz der Verschiedenheit des Temperaments Corot mit Daumier; beide tragen ein Stück jener Leidenschaft und jenes Geistes in sich, die van Gogh zum Maler werden ließen. —

Die jüngere Romantik in Deutschland hat mehr die Bedeutung eines geschichtlichen Zwischenspiels, durch das der Faden nicht abreißt, der die Romantiker der ersten Periode mit denen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbindet: unmännlich, sentimental, kleinlich philiströs reden sie in ihren Bildern häufig im salbungsvollen Ton des Predigers von den Tugenden ihres künstlerischen Gemütes, im Keime ihres Wesens längst verfallen dem materialistischen Realismus der kommenden Zeit. Ein Mephisto wie W. v. Kaulbach, der am Erbe Peter Cornelius' sich versündigte, wußte dem Publikum just alles das zu geben, was ein eingebildeter Bildungsdünkel und geheime Lüsternheit, im Gewande der Wohlanständigkeit dargeboten, verlangte. Der akademische Kreis: vielfach oberflächliches Phrasentum einer banausischen Gelehrtenweisheit, geduldige Nachbeter der offiziellen Wahrheiten, mittelmäßiges Strebertum, das durch den Fleiß ersetzen will, was ihm an Begabung fehlte. In Frankreich ist der offizielle Maler dieses Kreises, Couture, auch wirklich Maler gewesen, der nicht wie Kaulbach erst eine Studienreise nach Italien machen mußte, um seinen Auftrag „wunschgemäß" zu vollenden. Nur Richter und Schwind, wie Spitzweg, sind wirklich echte Künstler-

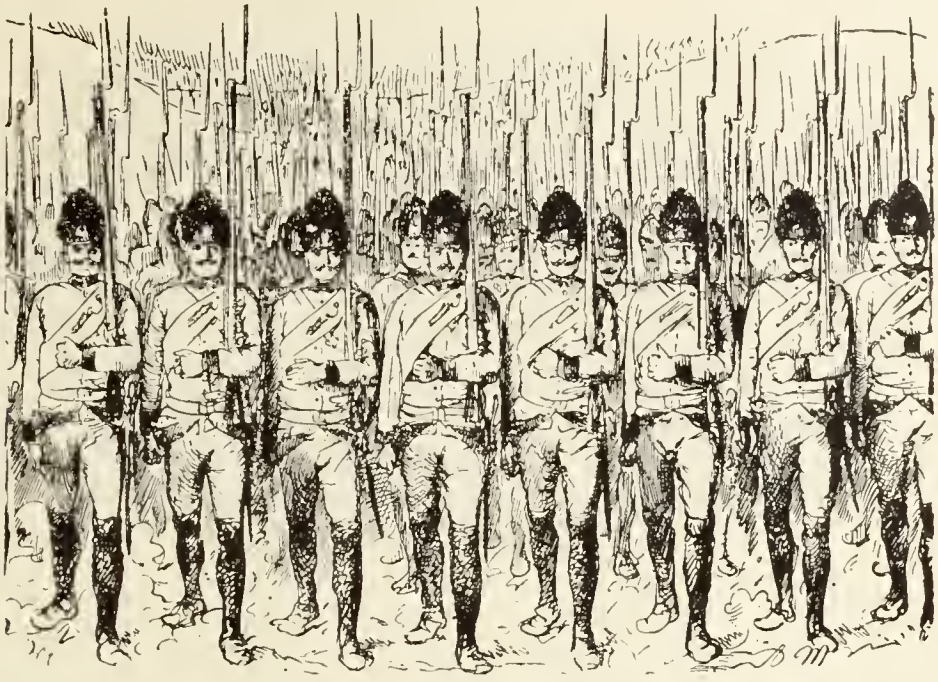


Abb. 63. Menzel, Illustration zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen"
(Aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Verlag R. Piper & Co., München).

naturen, die auch in der Enge ihres Gesichtskreises das Geistige ihres bürgerlichen Daseins mit Witz und Laune künstlerisch zu objektivieren und so über ihm sich zu erheben verstanden. Die stärksten und originellsten künstlerischen Kräfte der zweiten Periode in Deutschland sind nicht in der großen Monumentalkunst, Rethel und Cornelius abgesehen, sondern in den Buchillustrationen zu suchen. Neben Pocci und Busch ist Menzels Illustrierung von Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen ein Werk, das für die deutsche Kunst dasselbe bedeutet wie Daumiers Lithographien für die französische. Wo der Franzose durch die satanische Kraft seiner künstlerischen Sprache fasziniert, stellt Menzel sich durch die phrasenlose trockene Sachlichkeit außerhalb jedes Vergleiches und baut die Dämonien weltgeschichtlicher Ereignisse in den Mikrokosmos seines Geistes ein, um in nuce doch die irrationalen Willensmächte als eine Weltenenergetik im Sein und Wirken alles Lebendigen — auch des nichtigsten — fühlbar werden zu lassen, die große Kosmogonie des Lebens, die hier zur heimlichen Verheißung (Abb. 67), dort zum verhängnisvoll drohenden Gewitter (Abb. 65), hier zum harten überzeugungstreuen System einer disziplinierten Willensmacht (Abb. 63), dort zur stillen Resignation sich auflösender Kräfte zum abendlichen Feiergesang der Ewigkeit wird (Abb. 66). Deutschlands erster großer Expressionist, der auf dem Boden der Wirklichkeit stand.

Menzels Lebenswerk: das feinste Symbol für das Wesen des deutschen Geistes dieser Zeit, dessen enge kleine Gegenwart die noch gebundenen Kräfte seiner großen Zukunft in sich trägt. Man fühlt den heraufziehenden Sturm und bestaunt die eifernde eiserne Sachlichkeit und Disziplin dieser Geisteskräfte, denen positive Arbeit über alles Revolutionieren ging und deren pedantische Gewissenhaftigkeit doch nie im Kleinen erstickte, sondern wie ein heilig Erbteil mit allem Wirklichkeitssinn doch die Idee eines höheren irrationalen Lebenswillens sich bewahrte. Das „Geistige in der Kunst" war für ihn kein Programm

Abb. 64. Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen"
(aus Scheffler, Menzel, Bruno Cassirer Verlag, Berlin).

oder romantische Schwärmerei, sondern Glaubenssatz seines kritischen Wirklichkeitssinnes, und der Fall Menzel im Grunde genommen der Fall des damaligen Deutschlands: das Mißtrauen gegen die gewordene Form seiner Kultur machte ihn mißtrauisch auch gegen die eigene Person, so daß die Ehrfurcht vor dem, was als Natur außer ihm war, den Willen der künstlerischen Natur in ihm nicht selten beschränkte. Und doch ist er unserm Größten, Dürer, nahe gekommen. — — —

Beide Perioden — die Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts — dürfen diesseits wie jenseits des Rheins nicht zu gering als „Perioden des Übergangs" angesehen werden. Sie haben vielmehr für die zweite Hälfte des Jahrhunderts eine grundlegende Bedeutung und ihre Ideen und Probleme kehren wieder in der Kunst der neuesten Zeit, wenn auch in veränderter Gestalt.

Die rein gegenständliche Seite, die sie mit der Dichtung der Zeit zum Teil gemein hat, die steigende Vorliebe für das Gegenwartsleben, ihre politischen, geistigen und sozialen Interessen, das Aufkommen der prosaischen Beschreibung statt der „poetischen" Gestaltung trifft

Abb. 65. Vignette aus dem „Armeewerk", Federlithographie
(aus Scheffler, Menzel, Bruno Cassirer Verlag, Berlin).

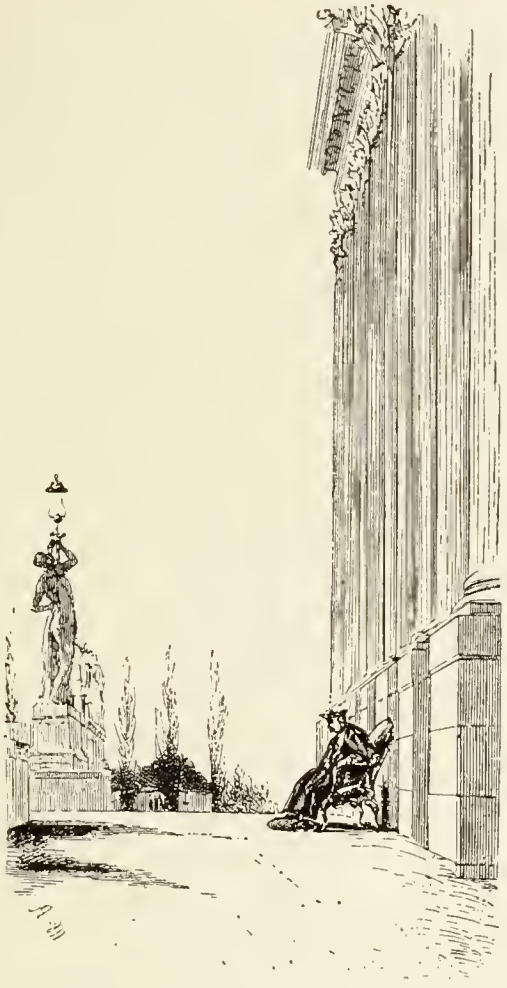


Abb. 66. Menzel, Friedrich der Große
(aus Scheffler, Menzel, Bruno Cassirer Verlag, Berlin).

Abb. 67. Holzschnitt aus Menzels Illustrationen zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen"
(aus Scheffler, Menzel, Bruno Cassirer Verlag, Berlin).

naturgemäß nur das äußerliche Gewand der Kunst dieser Zeit. Die geistige Problematik ist von Grund auf eine andere geworden in der Kunst. Durch den Neuhumanismus hatte die Selbstkritik der modernen Kultur und Kunst begonnen. Die Tragik der Selbstbetrachtung und der Selbsterkenntnis liegt daher von Anfang an über den Werken dieser Zeit. Das Bewußtsein von der Zweiheit unserer Naturvorstellung, die scheidet zwischen der Natur als Umwelt oder Außenwelt und einer Natur als Innenwelt, führte zur Objektivierung des Einheitsproblems auch auf dem Gebiete der Kunst. Die Einheit des Denkens, die der „naive" Künstler besitzt, wird zum Ideal des sentimentalischen, der sich durch seine schwermütige Versenkung in seine Innerlichkeit einsam und verloren sieht gegenüber der ihn ausschließenden Ganzheit des Weltbildes (Abb. 54). Besonders die Deutschen Feuerbach und Böcklin haben diese Ideen als Gestaltungsgegenstände auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch kultiviert, sie sind mehr als andere Spätlinge dieses Geistes.

Die Kunst soll zur Erlöserin für diese Zerklüftung des schaffenden Gehirns werden.

Die Welt wird unversehens zum Kunstwerk des Geistes, und das Kunstwerk zur einheitlichen Welt des Geistes, indem man die ästhetischen Kategorien auf die geistige Organisation und andrerseits mit Schiller durch die Unterscheidung von Stoff- und Formtrieb die künstlerischen Anschauungen auf das Weltbild überhaupt übertrug. Damit wurde die Kunst befreit von jenen seichten Dogmen der Naturnachahmung des 18. Jahrhunderts, zum Problem des gestaltenden Geistes schlechthin. Insoferne neigte auch das Objektivitätsproblem der Kunst von da ab zu einer wertfreien Erkenntnis der anschaulichen Zusammenhänge. Es war das die wichtigste Lehre, die die erste Hälfte des Jahrhunderts theoretisch und praktisch weitergab.

Unter diesem Gesichtswinkel erhielt auch der künstlerische Niederschlag des Neuhumanismus, der Klassizismus, eine besondere Bedeutung; denn er greift zuerst das Problem der Gegenwart auf, indem er das teleologische Urbild der Dinge in seinem Bildideale unter Aufhebung des Gegensatzes von individuellem Willen und der allgemeinen Norm, und ihres inneren Spannungsverhältnisses zu gestalten versucht. Das war es, was die Zeit zur griechischen Kunst trieb. Die Romantik hat dieses Urbild dagegen mit einem neuen Ideengehalt versehen. Ihre Phantasie versteigt sich nicht zur Metaphysik eines vielfach von einem blassen Rationalismus angekränkelten Vorbildes eines schönen Seins, sondern, geleitet von dem Glauben an das gesetzliche Wirken des Geistes, entdeckt sie im schöpferischen Akt der Natur selbst das Geheimnis des Lebens. Daher setzt sie an Stelle des äußeren kausalen Verhältnisses der Geschehnisse, der äußeren Seiten des Lebens, die innere Gebundenheit einer organischen Lebenskraft, die als geistige Eigenschaft in der Formung der Dinge sichtbar wird (Abb. 62, 88, 91). Auf diese Weise wird schon hier die künstlerisch gestaltete Natur zum Symbol des Geistes, einer Lebensenergetik, deren formenbildende Kraft selber den organischen Leib sich schafft. Der Wert der Kunst liegt deshalb in der fühlbaren Gegenwart dieses Geistes oder besser in der Verwirklichung des individuellen Geistes, denn je reiner und unmittelbarer das Subjekt sich künstlerisch als geistiger Organismus verwirklicht, desto mehr enthält die Schöpfung auch von der objektiven Totalität der Welt des Geistes überhaupt. Wilhelm v. Humboldt hat am feinsten und fruchtbringendsten, zum Teil unter Einfluß Schellings, diese Gedanken formuliert. Nach dem Vorgange der großen Engländer ist Schinkel der erste (Abb. 76 u. 99), der in der Gotik wie in dem griechischen Stil den Ausdruck einer inneren Gesetzlichkeit entdeckte, durch die er frei seinen eigenen künstlerischen Willen zu gestalten vermochte.

Von der äußeren Einheit des Universums kommt die Romantik zur inneren Einheit der Welt im Menschen als einer gegebenen geistigen Totalität. Deshalb schritt die Romantik von einer Läuterung der Kunst zu einer Läuterung der Einbildungskraft, die freilich vielfach für sie ein mystischer Trieb oder Seelenzustand ist. Damit verschoben sich auch ihre Grundlagen der künstlerischen Kritik durchaus: Durch die Tat stellt der Künstler selbst den Maßstab zu eigener und fremder Beurteilung auf und kann mithin nicht nach vorhandenen Maßstäben beurteilt werden. Jedes neue System der Gestaltung kann erst auf Grund der eigenen Logizität beurteilt werden und schafft doch immer wieder neue Erkenntnis- und Urteilsmöglichkeiten durch die Neuartigkeit seiner Naturordnung und die neuen Beziehungen zum Geistigen der Menschheit. — Erst die Gegenwart zog ganz die Folgerungen aus diesen Erkenntnissen und Bekenntnissen.

Diese Grundideen der Romantik konnten in dem Augenblick erst mit ihren Folgerungen sich recht durchsetzen, da man in der jüngeren Periode begann, das Griechentum als Norm der Menschlichkeit zu entthronen und als spezifische künstlerische Ausdrucksweise mit relativem Werte zu betrachten. (Schinkel.) Von einer kritischen Erkenntnis der teilweise eklektistisch verarbeiteten Vergangenheit schritt man auch künstlerisch zu einem Kritizismus der anschaulichen Erkenntnis und ihrer Grenzen überhaupt fort. Die Motive des Denkens, die Einheit des Subjektiven und Objektiven, blieben freilich erhalten. Aber die Fragen tauchen nun in dem schillernden Reichtum der romantischen Ideenwelt in stürmischem Wechsel auf. Ist das Subjekt nur Durchgangspunkt für jene nüchterne objektive Gesetzlichkeit des Gesichtssinnes, in dem die Natur als bloßes Sein sich bespiegelt (Impressionismus der älteren Zeit) (Abb. 60) oder ist der Künstler als Schöpfer auch Schöpfer jener Ordnung, kraft deren sich uns die innere Einheit der Natur, ihre alles gleichmachende schöpferische Lebensenergetik hier in einem mystischen Taumel (Delacroix, Abb. 57), dort in der heiligen Größe der ewigen Natur (C. D. Friedrich, Abb. 54) oder der bald heiteren (Runge, Taf. I), bald finsteren Gewalt des Geschehens (Peter Cornelius, Abb. 94) offenbart. So endet gewissermaßen die erste Hälfte des Jahrhunderts mit einer Frage, für die die kommenden Zeiten die Erfüllung brachten.

Ist das Dasein in seinem gesetzlichen Wesen auf Grund eines mechanischen, rationalen oder physiologischen Ablaufes durch das Subjekt als rationalisierter Wirklichkeitskomplex beschreibbar, gewissermaßen nach außen projizierbar oder liegt der Wert des Subjektiven in der unbegrenzten Allseitigkeit seines freien Wesens, das in immer neuen Einheiten von Stoff und Form von der Unerschöpflichkeit alles Geistigen spricht und seine tausendfach wechselnde individuelle Ganzheit zum bereichernden Symbol des Weltganzen zu machen vermag? Es sind die beiden erkenntnistheoretischen Grundlagen für die künstlerischen Gestaltungen der neuen Zeit. Die großen Franzosen Balzac, Stendhal, Zola stehen mit Manet und seinem Kreis mehr auf Seite des ersteren, die Deutschen und nordischen Künstler, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Hebbel und Ibsen mit Böcklin, Feuerbach und Hans von Marées, den Expressionismus vorbereitend, in einer dramatischen Zwischenstellung verbindend zwischen beiden. Nietzsches Lehre von der apollinischen und dionysischen Kunst übernimmt die Feindschaft dieser Elemente, die wechselnd schon bei W. v. Humboldt die Pole seiner Ideen- und Gedankenwelt bilden.

Künstlerisch würde man nach modernen Bezeichnungen diese Verschiedenheit in der Gestaltungsweise durch den Hinweis auf eine impressionistische und expressionistische Naturauffassung zu erklären versuchen, ein Gegensatz, der im übrigen in jeder der einzelnen

Abb. 68. William Blake, Illustration zu den Oden Miltons
(aus Muther, Gesch. d. engl. Malerei d. 19. Jahrh.).

Stilperioden des 19. Jahrhunderts mehr oder minder scharf in Erscheinung tritt. Letzten Endes sind es kritizistische d. h. erkenntnistheoretische Probleme, die auf die Festlegung des Verhältnisses von Form und Material der Gestaltung, vom Wesen und System der Ordnung und dem Wesen und System des Geordneten oder zu Ordnenden hinzielten und bald im engeren, bald im weiteren Sinne die Naturgesetzlichkeit hier als rationale, dort als irrationale Ganzheit zum Gegenstand der Gestaltung haben werden lassen.

In der englischen Kunst tritt dies zuerst und am deutlichsten hervor. William Blake hat in seinen Illustrationen zu den Oden Miltons (Abb. 68) jene heilige Hierarchie eines kosmischen Willens nicht ohne Berührung bereits mit dem Mittelalter auch formal, d. h. in der Struktur des Bildes selbst, zu veranschaulichen gesucht, während vor allem Füßli (Abb. 69), zum Teil auch Turner, mit neuen Mitteln und Materialien zu jenen Stürmen und Klippen führen und jenen zauberischen Schleier zu gestalten suchen, der, wie Goethe sagt, die Natur und Wahrheit in ein heimliches Licht stellt, wo jene Unklarheit und Verwirrung einer neuen werdenden Ordnung herrscht, die problematisch und dämonisch zugleich umdunkelt wird vom Instinkt des Unbewußten und zwischen der Welt des sinnlichen Diesseits und der Phantasmagonie einer mehr geahnten als geschauten geistigen Naturkraft schwebt (Abb. 69). Diese wilde Flucht aus der Welt

Abb. 69. Heinrich Füßli, Titania
(Phot. Hanfstaengl, München).

des trivialen Verstandes in die bunteren Regionen des Gefühls kehrt ja regelmäßig im 19. Jahrhundert wieder. Leidenschaft, Trunkenheit, Wahnsinn ruft der Werther Goethes aus, Nietzsche, van Gogh antworten ihm an des Jahrhunderts Ende. Deshalb muß man sich in Blakes Werken nicht gleich von der kalligraphischen Glätte der gefallsüchtigen Linien und bei Turner nicht von der Substanzlosigkeit und der hohlen Theatralik des Lichtes abstoßen lassen. Man wird in diesem genialen künstlerischen Trieb doch das erste große Wetterleuchten des Geisterdramas des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen und die Äußerlichkeiten oder die Veräußerlichung dieses künstlerischen Willens auf die beeinflussende Wirkung des englischen Milieus zu setzen haben. Vor allem Füßli hat in seinen 1803 vom Engländer Boydell in Kupferstichen herausgegebenen Shakespeareillustrationen diesen Sturm und Wahnsinn des kranken Geistes mit einer manchmal an Dostojewsky oder van Gogh erinnernden Größe und Leidenschaft zu gestalten verstanden: die klassische Linie umgaukelt teuflische Reize in mephistophelischer Glätte, zum brünstigen Schrei wird ihm das Licht, zum lauernden Dämon der Schatten, zum Berge die Gestalt des Mannes, zum Zwerge das Kind, das Weib zur raffiniert erotischen Tollheit, zum grausamen Schwelgen sadistischer Triumphe und in der

Abb. 70. Empireinnenraum, Schloß in Kassel
(aus Falke, Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes).

Abb. 71. Empfangszimmer im Lansdowne-Haus, entworfen von Adam (1767) London (nach Muthesius, Möbel- und Raumkunst in England)

scheinbar wohlgeordnetsten klassischen Bildform läßt er das Ungeheuerliche, tolle, gespenstische Tierische mit Weichheit und Duft ein höllisches Spiel entfalten, der erste, der nach Goya im Gewande der modernen Zivilisation im klassischen Stile hohnlächelnd den teuflisch-animalischen Kern des Lebens zeigt. (Er hat ihn in England entdeckt.) (Abb. 69.) Dem stolzen Glauben an ein übergeordnetes heiliges Gesetz setzt er die Dämonien untermenschlicher Größe entgegen und wird dadurch zu einem genialsten Propheten der Kunst der neuen Zeit. In Runge und Füßli, Ingres und Delacroix, Hodler und Cézanne hier, Beardsley und van Gogh dort, findet dieser die Kultur tief bewegende Gegensatz sein getreues, fast möchte man sagen geläutertes Spiegelbild.

Abb. 72. Empirestuhl
(aus Falke, Illustr. Gesch. d. Kunst-) gewerbes).

Abb. 73. Lehnstuhl, entworfen von Schinkel
aus Falke, Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes).

Abb. 74. Hepplewhite-Stühle (um 1790) im Kunstgewerbemuseum in Berlin (nach Muthesius, Möbel- und Raumkunst in England)

Auch mit den üblichen Begriffen von „romantisch" und „klassizistisch" wird daher weder der allgemeine stilistische Gegensatz der beiden Perioden noch innerhalb derselben ihr besonderer erklärt werden können, so wenig als ästhetisch Kategorialbegriffe wie linear und malerisch hier etwas wirklich tiefer Greifendes zu umreißen vermögen: Denn der „Impressionismus" findet sich schon in der klassizistischen Zeit (von England abgesehen). Géricault ist trotz seines malerischen Realismus Klassizist, im Stile noch Ingres verwandter als Delacroix, während der deutsche Blechen als Impressionist Manet näher steht als den Impressionisten von Barbizon, andrerseits macht die realistische Ader gerade in der sogenannten romantischen zweiten Periode besonders stark sich fühlbar. Man stolpert reichlich oft über Banalitäten.

Auch das Gestaltungsmaterial darf nicht zu einer oberflächlichen eklektizistischen Einschätzung und Gliederung der Kunst verführen.

Das erweist schon die Baukunst: Die Vorliebe für römische Architektur in Frankreich und die Hinneigung zur griechischen in Deutschland bildet so wenig eine Charakteristik der baukünstlerischen Tatsache als etwa generell die Verwendung klassischer Formen etwas über das Wesen des Klassizismus sagt. Empire und Klassizismus sind nicht nur zwei verschiedene Stile, sie verkörpern trotz der Gleichheit des griechisch-römischen Stilmaterials zwei ganz verschiedene Welten.

Der Empireinnenraum des Schlosses in Kassel (Abb. 70) belastet mit seinen grob materialistisch vor die dunkle Wand gesetzten Pilastern aufs äußerste die feingliedrige Tür. Die antikischen Formen wirken durch die Pracht ihrer ganz substanziell gedachten Gegenständlichkeit. Sie schmücken die Wand während in dem Empfangszimmer des Lansdowne-Haus von Adam (Abb. 71) die antiken Glieder und Ornamente gleichsam innerer Bestandteil der Wand sind, wie diese sich von dem Raum ästhetisch nicht ablösen läßt. In wohlabgewogener Gliederung verleiht ihm der klassische Formenschatz eine still in Erscheinung tretende Energetik, deren inneres Gleichmaß eine seltsame Spannung und Verspannung in das Ganze bringt. Diese puritanische Einfachheit und Reinheit eines sich selber disziplinierenden Formenwillens hat zugleich mit dem neuen künstlerischen Programm auch das tendenziöse der Verneinung an sich. Es geht gegen die Brutalität des Sinnlich-Stofflichen. Man ist sparsam mit den Mitteln. Jede Form ist auf ihre innere Berechtigung hin geprüft und der Tummelplatz der Phantasie, die Ornamentik, streng in Felder abgegrenzt. Es ist gotischer, nordischer Geist in den antiken Formen hier am Werke: Die „Antike" wird hier reduziert zur Form an sich, in der denkender, konstruierender Geist sich selbst und die Gesetzlichkeit seines Wesens zu beobachten beginnt.

Das englische Kunstgewerbe läßt das vielleicht am reinsten erkennen. Gegenüber dem Empirestuhl (Abb. 72) erscheint das Werk Hepplewithes (Abb. 74) befreit von jeder dekorativen Beigabe. Auf Grund der struktiv notwendigen Formen werden die Motive zu einem als reine Form sich aussprechenden künstlerischen Erlebnis. Schinkels Stuhl daneben zeigt wohl schon verwandten Geist, aber doch auch die ganze trockene Pedanterie des formalistischen Problematikers, dessen schon biedermeierische Ordnung puritanisch wirkt gegenüber der schwellenden Formenpracht des Empire (Abb. 73).

Die entsprechenden festländischen, freilich viel jüngeren Werke sind nicht schwer zu finden. Schinkel eines der edelsten Beispiele. In seinem Berliner Schauspielhaus (Abb. 76) ist das Motiv des Portikus infolge der sehr schlank gehaltenen Säulen und des relativ breitmassigen bekrönenden Gesimses sowie durch die seine Grundform wiederholenden Fenstermotive so fest an das Ganze gebunden, daß fast nur der motivische (kubische) Wechsel

Abb. 75. Haus im Biedermeierstil, Weimar (aus P. Klopfer, Von Palladio bis Schinkel).

Abb. 76. Schinkel, Kgl. Schauspielhaus in Berlin.

des stereometrischen Baublockes als Abwandlung eines den Wänden eingeborenen Grundmotives in Erscheinung gelangt. Der griechische Charakter der Bauformen ist bedeutungslos gegenüber dem Geiste dieses künstlerischen Systems, das durchaus als charakterisierendes Symbol auch für den Gegenstand, das Theater, dient, wie ihn eben Schinkel auffaßte . . . als geistige Individualität. In dieser rationalen Klarheit und Strukturfestigkeit, die das Sinnlich-Materiale dem fast entgegenständlichten Formenmotiv unterordnet, zwingt der nordische (gotische) Geist die Antike in die seinem geistigen Wesen entsprechende Formgesetzlichkeit. Der Stil des Biedermeier ist im übrigen das deutsche Analogon zu dem englischen Klassizismus (Abb. 75, 101).

Abb. 77. Gottf. Semper, Portal am Gebäude der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden.

Abb. 78. Gottf. Semper, Hoftheater in Dresden (aus M. Schmidt, Kunstgesch. d. 19. Jahrh.).

Abb. 79. David, Bildnis der Mme de Verninac, Paris, Photogr. Bulloz.

Abb. 80. Ingres, Madame Rivière, Louvre, Paris
(aus Meier-Gräfe, Entwickl.-Gesch. d. mod. Kunst).

Abb. 81. Delacroix, Griechenland auf den Ruinen von Missolunghi (Sammlung Schmitz, Dresden).

Man führt die Dinge überall auf ihre elementarste Form zurück. Die asketische Vernunft diszipliniert die Sinnlichkeit und verändert dementsprechend die Antike. Deshalb gewinnt die Biedermeierhausfassade (Abb. 75) den künstlerischen Grundgedanken nur aus den konstruktiv notwendigen Elementarformen: Fenster und Türen, Gesimse und Ornamentik haben nur die bescheidene Rolle der Begleitung. Man kann freilich sagen, daß dies auch für die Bauten des 18. Jahrhunderts gelte. Aber dort wird das Motiv, wenn nicht die ganze Wand hineingezogen in eine strömende Energetik, die sich im Motiv bald grob vergegenständlicht, bald zur reinen Form vergeistigt. Hier betonen die Motive ihre Bestimmtheit durch die geruhsame Schwere der Wand und werden zum Symbol der ihr gewissermaßen eingeborenen strengen Ordnung. Das Formenprinzip ist distanzierte Gegenwart, veredelte Wirklichkeit, nicht wie im 18. Jahrhundert leidenschaftliches Ereignis in einer Art Biogenesis des Motivs.

Für Malerei und Plastik gilt dasselbe. Die vernünftige Ordnung der Erscheinung ist Symbol für ihren sittlichen Wert (Abb. 79). Ingres (Abb. 80) würde dieser Welt zerfahren, Delacroix sentimental (Abb. 81), beide zu abstrakt erschienen sein. Der Körper soll als gewissermaßen architektonische Masse wirken, die dem Erhabenen näher steht als dem Intimen. Die Würde dieses Formenprinzips erlaubt keiner Silhouette ein Ausbiegen aus der weichen Schönheit ihres still sich schließenden Baues und doch dient diese architektonisierte Struktur ganz der Körperlichkeit des Gegenstandes, während Ingres bereits an der Lebendigkeit eines Linienspiels sich entzückt, in dem das Substantielle des Körpers zurücktritt gegenüber der Intelligenz dieser, der Gotik näher als der Antike stehenden abstrakten Ordnung. Die Form ist hier ähnlich wie in Schinkels Bau künstlerisches Organ an sich, die gewissermaßen übergegenständliche Form des formalen Ausdruckes. Aber dieser „Ausdruck“ hat noch die Härte eines distanzierenden Intellektes. Das wäre auch für den Impressionisten dieser Periode, Blechen, zu sagen (Taf. IV). Das Bild distanziert sich sofort als Ganzes wie durch die abstraktere Formenwelt von dem Beschauer, man wird nicht wie bei dem Romantiker

Abb. 82. Schadow, Denkmal Friedrichs des Großen, Stettin.

Abb. 83. Statuette Friedrichs des Großen, Schadow-Museum, Berlin (Anfang des 19. Jahrhunderts) (Lübke-Haack, Kunstgesch. d. 19. Jahrh.).

Menzel mit Macht durch den Vordergrund in die Bewegtheit des Bildes hineingezogen (Taf. IV). Klein und bescheiden sind die Dinge nebeneinander gestellt und doch schließt die immaterielle Größe des Bildraumes etwas von der großen verschwiegenen Ordnung der Dinge in sich, die himmelwärts drängend das Einzelne in die Strukturfestigkeit des Ganzen zwingt und ihm durch diese Kraft und Bedeutung verleiht.

Auch die sogenannten Realisten dieser Periode, wie etwa der Bildhauer Schadow (Abb. 82 u. 83) geben in ihren Werken doch nur eine nordische Objektivation antiker Formgesetzlichkeit. Während er in seinem Stettiner Denkmal Friedrichs des Großen (Abb. 82) die pathetische Manteldraperie mit Stab und Büchern gewissermaßen die theatralische Geste für das Selbstbewußtsein des Helden bilden läßt, wobei der barocke Silhouettenfluß noch Zugeständnisse an den Stil des 18. Jahrhunderts macht, überrascht er in seiner Statuette Friedrichs des Großen (Abb. 83) durch die Einfachheit und die strenge Ökonomie der Darstellungsmittel, wobei jede Silhouette ihre Schuldigkeit tut im Dienste des feinen Ausgleichs und formalen Bindung der zwanglos sich bewegenden versonnenen Gestalt. Schadows realistische Stilbesonderheit liegt nur darin, daß

Abb. 84. Rauch, Entwurf zum Blüchermonument, Berlin.

Abb. 85. Rauch, Entwurf zum Blüchermonument, Berlin.

er den Rationalismus seiner künstlerischen Organik nicht vom Substantiellen des Körperlichen löst und an Stelle des Pathos des extensiven Stofflichen der Stettiner Figur in der Berliner Statuette mehr auf die Wirklichkeitsnähe der nach innen gerichteten Geistesindividualität Gewicht legt. Hierin liegt die klassizistische Seite dieses Realismus, ein Beispiel für viele, wie vorsichtig man in der Verwendung derartiger Schlagwörter sein muß.

Mit Rauchs Blüchermonument (Abb. 84, 85) tritt man in die Stilprobleme der Romantik ein. Der Fall hat durchaus typische Bedeutung. Die Frage nach der rationalen künstlerischen Einheit tritt in den Hintergrund, im Vordergrund steht die Ausdruckskraft der Gebärde als Willenskundgebung. Man denkt gewissermaßen von innen nach außen. Indem man diese Gebärde der Figur zum bestimmenden formalen Motiv für die Gestalt macht, kommt man zu einer Art „Expressionismus". In den zwanziger Jahren des Jahrhunderts macht sich diesseits wie jenseits der Vogesen diese Stilwandlung stärker bemerkbar. Schon bei Ingres (Abb. 80) fällt die bewegliche Konturierung auf, die, vom Armmotiv ausgehend, diesem gewissermaßen eine immanente, im Zickzack den Bildraum durchlaufende, rein formal sich aussprechende Gebärde verleiht, und vollends bei Delacroix gleitet mit den Händen der ganze Bildraum in die Tiefe (Abb. 81). Auch bei Rauch begleiten die Motive des Gewandes verstärkend die der Arme und machen aus der Blüchergestalt einen wild-energischen Draufgänger, gegen dessen Energie Schadow lahm erscheint. Deshalb ist Schadows Ruhm freilich nicht in „Rauch" aufgegangen; denn was dessen Gestalten an Ausdruckskraft gewonnen haben, haben sie an künstlerischer Einheit verloren. Desto mehr versucht die materielle Gewalt des Körperlichen ihre ins Heroisch-Riesenhafte tendierende Ausdehnung, ihre stoffliche Wirklichkeitsnähe, diese suggestive Willenskraft der Gestalt zu steigern.

Die beiden Reliefs am Arc de Triomphe in Paris (Abb. 86, 87) — um ein französisches Beispiel zu nennen, illustrieren diese Stilgegensätze der beiden Perioden. Das klassizistische Relief, die Apotheose einer Persönlichkeit, in feierlicher Strenge der Repräsentation, mit vorwiegend frontal gestellten, der Wand angebauten Figuren, das Jüngere, erfüllt von dem Pathos einer hinreißenden Leidenschaft, die in der Szene zu einer Art Idiosynkrasie der wilden Naturgewalt wird, in der die einzelne Gestalt die klare Grenze ihrer Körperlichkeit verliert. Während in dem klassizistischen Relief alles um die Reliefmitte in wohlberechnetem Gleichmaß gruppiert ist, entwickelt sich bei François Rude die gewaltige Energie der Gebärde aus den rückwärtigen stiller gehaltenen Figurensilhouetten zu einem Fortissimo des Ausdruckes, der keine Rücksicht mehr auf die Schönheit und geschlossene Silhouettierung der Einzelgestalten nimmt. Der Genius Rudes besteht nur mehr aus den wild divergierenden Armen und Beinen, während sein Gegenstück die klassische Pose mimt. Hier distanziert sich das Ideal von der niederen Welt der Gegenwart, dort sucht die künstlerische Idee die Kraft des Gegenwartslebens: die räumlich-materiale Riesenhaftigkeit der Gestalten unterstützt auch hier den wilden Enthusiasmus der Form.

Abb. 86. Cortot, Krönung Napoleons am Arc de triomphe, Paris (1810) (Phot. Druet).

Abb. 87. François Rude, Ausmarsch am Arc de triomphe, Paris (1836) (Phot. Druet).

Die Malerei tut dasselbe auf ihre Weise. Bei Delacroix dieselbe von innen nach außen wirkende Willensenergetik (Abb. 57), die die stofflichen Unterschiede des Einzelnen und seine klaren Gegenstandsgrenzen aufhebt und das Bild zur Gebärde eines irrationalen Lebens macht. Was für die Skulptur der materiale Körper (vergl. Rauch, Abb. 85), ist hier die immaterielle Riesenhaftigkeit des Raumes, die Gewalt seiner Dynamik, die, wie in Courbets Bildern (s. Abb. 88), zur Gebärde mit einer Art kosmischen Resonanz wird.

Auch der künstlerisch bedeutsamste Kreis dieser Zeit, die Schule von Barbizon, charakterisiert sich nicht einfach durch ihren realistischen Impressionismus, indem sie den Problemen des farbigen Lichtes, dem neu entdeckten Apriori der Erscheinung, nachgeht. Denn für sie ist eben dies „farbige Licht" Gebärde, durch die die Natur als einheitlicher Wille durchseelt in der Individualität der Bildform zu uns spricht (Abb. 89). Auch die Tiefenlinien, die Perspektive ordnet sich dieser Ausdrucksidee unter. Die dünnstengligen blassen Kurvaturen der Bäume und die holprigen Linien der Felder zwingen in Millets Bild (Abb. 91) die Höhe des ganzen Vordergrundes in die Niedrigkeit des Hintergrundes förmlich hinein, wie auch die Häuser, ärmliche Kreaturen, sich in den Boden verkriechen. Die Linien, das Licht, die Gestalten, der ganze Bildraum erzählen von der Notdurft beengter und verängstigter Willenskräfte, ihrem Dulderdasein, der stillen Wehmut ihres ewigen Opferns, alles innerhalb der Welt alltäglicher Wirklichkeit. Überhaupt ist viel von Last und Arbeit die Rede, die den Bildern eine elegische Gebärde gibt. Auch in der Schafherde (Abb. 92) wird das Motiv der Herde auf den erhobenen Arm des kleinen Hirten eingestellt, der freilich untergeht in dem Morituri von Hell und Dunkel. Der Hinweis auf Daubignys Landschaft (Abb. 90) mag das Bild des künstlerischen Geistes der Periode vervollständigen. Er charakterisiert sich durchaus nicht als bloß malerischer Stil. Die motivische übergegenständliche Verwandtschaft aller Teile im Bilde (Wolken, Häuser, Erde usw.) spricht doch von der Aktivität eines allerfüllenden, ewig

Abb. 88. Courbet, Die Meereswoge, Paris, Louvre
(nach Meier-Gräfe, Entwickl.-Gesch. der modernen Kunst, Verlag R. Piper & Co., München).

beweglichen Lebenswillens, der sich gewissermaßen zeitlich und lokal individualisiert, wobei auch hier die suggestive Kraft stofflicher Wirklichkeit nur der Intensität des geistigen Gesamtausdruckes, nicht ihrer dinglichen Realität dient, am meisten vielleicht bei Troyon (Abb. 89), wo die aus der Tiefe kommenden Tiere den ganzen Bildraum nach sich ziehen. Menzels Landschaft (Taf. IV) verglichen mit der Blechens erfüllt derselbe Gedanke drängender Naturenergetik, die nach vorne wie in einen Abgrund geworfen wird (Abb. 88). Diese, man möchte sagen, panoramatischen Neigungen liegen in der Natur dieser künstlerischen Seelen (vergl. auch Abb. 54 mit 55). Deshalb bedurfte es auch nur eines Schrittes, die empirische Wirklichkeit

Abb. 89. Troyon, Rinder von der Arbeit zurückkehrend
(Paris, Louvre, Phot. Druet).

Abb. 90. Daubigny, Landschaft
(im Kunsthandel).

Abb. 91. Millet, Die Kirche von Chailly (Pastell)
(Phot. Hanfstaengl, München).

vom bloßen steigernden Hilfsmittel zum reinen Gegenstand der Gestaltung werden zu lassen. Aber der Gegensatz der Kunst Waldmüllers und Wasmanns läßt sofort erkennen, daß auch die empirische Wirklichkeit als Darstellungsgegenstand selbst problematischer Natur wurde. In Wasmanns Bild (Abb. 60) tritt die künstlerisch-optische Wirklichkeit dem panoramatischen Wirklichkeitsbilde Waldmüllers (Abb. 61) gegenüber. Und doch bewahren sich beide Elemente des Stiles dieser Zeit. Bei Waldmüller erhalten die Bäume des Vordergrundes durch die winzigen Figürchen doch eine romantische Riesenhaftigkeit (vergl. auch Corot Abb. 62), die gelegentlich sich auch auf den Raum überträgt trotz der Pedanterie der Malweise, und auch Wasmanns Bild scheidet sich durch die Energie der Tiefenlinien wie auch allgemein durch die panoramatischen Formen der Raumbilder grundsätzlich von der Raumstruktur der impressionistischen Bilder der dritten Periode.

Die inhaltliche Seite der Malerei und Plastik stützt naturgemäß den Geist dieses Stiles. Den distanzierten, gewissermaßen zeitlosen Inhalten der Kunst der ersten Periode folgt die packende Dramatik religiöser Historie der zweiten. Diese vor allem die Monumentalmalerei umfassenden Bildwerke reihen sich zwanglos den hier geschilderten Gestaltungsgrundsätzen an. Cornelius besonders war in Deutschland einer der wenigen (Abb. 94), der die Bildstruktur und die Gruppe der wilden Gebärde dienstbar zu machen verstand, und selbst ein Wilhelm von Kaulbach enthält trotz des künstlerischen Abstandes noch gewisse, die Periode charakterisierende Stilelemente im räumlichen Aufbau, die ihn mit Delacroix verbinden. Gegen-

Abb. 92. Millet, Schafherde
(Phot. Hanfstaengl, München).

Blechen, Semnonenlager am Müggelsee (Nationalgalerie Berlin) (Phot. F. Bruckmann A.-G., München)

Menzel, Kreuzberg (Märkisches Provinzialmuseum, Berlin) (Phot. F. Bruckmann A.-G., München)

Abb. 93. William Blake, der Tod auf dem falben Rosse
(nach Muther, Gesch. d. engl. Malerei).

über William Blakes Todesreiter (Abb. 93) bringen die von Cornelius einen gewaltigen Rhythmus ins Bild: Indem die unteren Gruppen verstärkend antworten, reißen sie den ganzen Bildraum aus allen Höhen und Tiefen in dramatischem Auf und Nieder nach vorne, und wenn auch Reste des Kalligraphischen in einzelnen Silhouetten noch erkennbar sind, die Linien und Formen haben doch überall Teil an dieser grollenden Energie, die bei Blake Pose der dekorativ in die Bildebene gezwängten Gestalt, aber nicht charakterisierendes Stilmotiv ist.

Ähnlich wie in der Malerei und Plastik lassen sich auch in der Architektur die geschilderten Stilgegensätze schildern, das historische Stilmaterial spielt dabei nur eine zweite Rolle, denn die historische Stilart ist Objekt, nicht System des künstlerischen Denkens.

Die Amsterdamer Börse (Abb. 96) behält noch die Motive des Klassizismus und Empires bei: der Portikus wird

Abb. 94. Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter
(Berlin, Nationalgalerie).

Abb. 95. Notre Dame le Bas, Paris.

Abb. 96. Amsterdamer Börse
(Klopfer, Von Palladio bis Schinkel).

nach Schinkelscher Art durch das breitmassige Horizontalgesimse an die geschlossene Ordnung des breithingelagerten Ganzen gebunden. In der Kirche Notre Dame le Bas (Abb. 95) drängt der Portikus über seine Flügel hinaus, verstärkt durch die Kraft seiner materialen Größe. Die kleinen Portale wirken ähnlich wie die Figuren in Waldmüllers Bild (Abb. 61) neben dem riesenhaften Baum. Der Mittelteil bekommt etwas Stürmisches, Gewaltsames, wie der Turm nordischer Kathedralen. Er wird zur Gebärde.

In St. Augustin (Abb. 98) stehen die Portale und ihre Dekoration des unteren Geschosses mit ihrer kleinlichen gebundenen Formenwelt in stark sich aussprechendem Gegensatz zu dem gewaltigen Pathos des sich öffnenden Bogens darüber. Die Harmonie ist Nebensache. Der Stil ist nicht mehr eine rationale Formel, die das historische Material zu einer gefälligen Ordnung zwingt (Abb. 97), sondern Stil ist individueller Ausdruck eines künstlerisch souverän verfahrenden Willens. Man stellt unbedenklich das gotische Radfenster in einen Renaissancerahmen. Auch dort wo das gleiche Stilmaterial verwendet wird, vergl. Abb. 99 mit 100, wird man die Denkunterschiede ohne weiteres erkennen können. Beim Klassizisten Schinkel fällt die straffe Disziplin in der motivisch-klaren Gliederung des Baues auf, die ihm eine innerliche Spannung und doch als Organismus etwas Abstraktes gibt. Im Ferstelschen Bau verschwinden die Motive viel mehr in dem Materialen der Baukörper. Man braucht nur etwa die Wimperge der Schinkelschen Kirche, die spitz gleich in die Turmmotive getrieben werden, mit denen Ferstels zu vergleichen, die von der Sockelmauer des Helms fast verschlungen werden. Noch deutlicher wird dies bei den Streben des Turmes, die sich bei Ferstel von der Gesamtmasse kaum abheben, vielmehr ebenso wie alle andern in den Konturen verschwimmenden Motive der Kirche eine viel stofflichere, sinnlichere Körperlichkeit und eine ihrem Material eingeborene Energie verleihen. Die Form ist auch mehr irrationale Qualität des Materialen, bei Schinkel mehr künstlerisches System an sich. In der Irrationalität der Form liegt das Romantische, das St. Augustin mit der Votivkirche verbindet, trotz der Verschiedenheit des Stilmaterials.

Auch das Kunstgewerbe läßt mit aller Deutlichkeit diese Wandlungen verfolgen: An Stelle der puritanischen, abstrakteren Formenwelt des Biedermeier kommt man um 1860 zu einer Art Rokoko (Abb. 102), um in den fast schon phantastischen Silhouetten einer leidenschaftlicheren Sinneslust freien Lauf zu lassen. Doch wird hier die Linie nicht zur abstrakten Form, die sich ablöst von dem Gegenstande, die Form bleibt vielmehr gebunden an die immer breiter, massiger gehaltenen Körper des Stuhles usw.

Abb. 97. Hittorf, St. Vincent de Paul (beg. 1824)
(aus M. Schmidt, Kunstgesch. d. 19. Jahrh.).

Abb. 98. Baltard, St. Augustin, Paris (beg. 1860)
(aus M. Schmidt, Kunstgesch. d. 19. Jahrh.).

Abb. 99. Schinkel, Entwurf zu einem Dom auf dem Leipziger Platz (1816), Federzeichnung, Berlin.

Abb. 100. H. Ferstel, Votivkirche in Wien (beg. 1856)
(aus M. Schmidt, Kunstgesch. d. 19. Jahrh.).

Abb. 101. Biedermeier-Zimmer um 1830
(aus Meebs, um 1800).

In Frankreich wie in Deutschland wurde dieser neue Geist auch auf baukünstlerischem Gebiete wissenschaftlich begründet. Schon Schinkel hat da vorbereitet: „Die Architektur des Heidentums ist in dieser Hinsicht ganz bedeutungslos für uns“ — wo es sich eben um die Verwirklichung einer aufs Jenseitige hinweisenden baukünstlerischen Idee handelt — „wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen“. Aber wo Schinkel die materialen und formalen Grenzen für die jeweiligen künstlerischen Ideen rational an der Hand bestimmter Idealbegriffe von den historischen Stilarten festlegte, gründet die neue Zeit ihr Programm auf einer universalhistorischen Idee von dem „Künstlerischen“ überhaupt, objektiviert mithin auch hier kritizistisch die Formen des künstlerischen Denkens an sich, um auf dieser Kenntnis eines absolut Künstlerischen die nationale und persönliche Kunstweise aufzubauen. Die berühmt gewordene Konkurrenz um den Ausbau der Münchener Maximilianstraße ist trotz aller bedenklichen Entgleisungen doch von größter geschichtlicher Bedeutung, als hierin der ernste Wille, eigenes Zeitgemäßes zu schaffen und das ererbte Stilmaterial persönlich zu durchdringen, seinen ersten programmatischen Ausdruck fand. Semper, der genialste deutsche Architekt dieser Periode, hat dies Programm am klarsten umrissen. Der wahre

Abb. 102. Zimmer um 1860
(aus Falke, Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes).

Ausdruck der Kunst besteht für ihn wie für die Zeit darin, daß sie „den Zusammenhang mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit zu ahnen gibt und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigt". Das Romantische spricht sich darin am deutlichsten aus: individuelle Durchdringung eines auf Grund historischen Wissens begründeten Begriffes des absolut Künstlerischen, als Theorie zugleich das geistige Fundament der neuen Zeit. Die Bauformen sind ihm Symbol für die konstruktive und materiale Bedeutung des Baustoffes. Aus den Stilidealen der Klassizisten erwächst ihm die Vorstellung von einer allgemeinen Stilidee. Er wendet sich dem von der Zeit für primitiver und unreiner gehaltenen römischen Baustil vor allem zu und eben deshalb, weil ihm hier sich die Korrelate seines künstlerischen Denkens am klarsten ausdrücken: materialer Stoff und Form (Abb. 77 u. 78). Die künstlerische Arbeit ist ihm individuelles Vergeistigen des Materials, aber genau in dem Sinne, wie man dies bei den Bildhauern und Malern ebenfalls kennen gelernt hat. Die künstlerische Form verschwindet weder in der schlichten Ganzheit des baukünstlerischen Objektes noch verneint sie das Stoffliche zugunsten der rationalen Klarheit der Formenstruktur, sondern die künstlerische Form erhält durch die ganze fleischliche Pracht des Materials (daher auch die Polychromie) packende körperliche Wirklichkeit. Deshalb wirkt auch in Sempers Theaterbau vielmehr die weichere, sinnlich-körperliche Pracht der gerundeten Baukörper, nicht wie bei Schinkel die straffe Disziplin ihrer auch in den Ecken und Kanten der Baugruppe erscheinenden formalen Struktur. Die Form ist geistige Eigenschaft der Baukörperlichkeit. Sie beginnt in dem vergegenständlichten Motiv der Säule zu verschwinden. Viollet le Ducs Bauprinzip ist das französische Gegenstück zu Semper, nur daß er seine Ideen an der Gotik exemplifiziert, der Auftakt zu einer hier noch historisch sich orientierenden Wissenschaft von der Kunst. —

Will man oberflächlich die Analogien zu dem Denken der Zeit bezw. den Denkgegensätzen der beiden Perioden etwa auf philosophischem Gebiete noch angedeutet haben, so wäre für die erste Periode auf Kant hinzuweisen, der in seiner Ethik wie Ästhetik das Formalgesetzliche, das Interesse an dem „Ordnen" über „die Fülle und Struktur des Triebes" stellt und die „absolute" Wirklichkeit in den objektiven Anschauungsformen unserer Vorstellung findet. Raum und Zeit haben nicht empirische, sondern transzendentale Idealität und die Substanz löst sich auf in zwei sich das Gleichgewicht haltende Kräfte, die Idee des kantischen Weltbildes ist das Ideal eines harmonischen Zustandes, durch das alles Einzelne und Individuelle determiniert wird. Das „Wirkliche" lebt nur in den Denkgesetzen des menschlichen Geistes. Das was hinter der Erscheinung liegt, das Irrationale, liegt außerhalb der Kantischen Betrachtung.

Gegenüber dieser kosmologischen Harmonie einer überindividuellen, in sich ruhenden Vernunftwelt setzt die Romantik der zweiten Periode das Bewußtsein des Wollens, das als lebendige Kraft in der Individualität sich offenbart, und aus Kraft und Widerstand gründet sich das Wissen von der Wirklichkeit, ein Spannungsverhältnis von Gefühl und Wille bedingt den Ablauf des seelischen Lebens. Der Wille ist für Schopenhauer das ἓν καὶ πᾶν, und Schelling will die Natur nicht als System, sondern Sinn und Bedeutung der Einzelerscheinung in diesem zweckvollen System erfassen, um die innere Ganzheit der Natur auf Grund der Formenverwandtschaft zu erweisen. An Stelle des ethischen tritt der ästhetische Idealismus. Im unbewußten, gefühlsmäßigen Schaffen offenbart sich das verlorene Paradies, die Natur. Sie ist das Unendliche, niemals Fertige: Ein Objekt gibt es nur für ein Subjekt und in dem erlebenden Ich wird Denken und Sein eins. Das Wesen des Abso-

luten ist irrational und Schopenhauer begrüßt die indische Religion als wahlverwandtes System seiner Lehre, die Welt mit ihren Sonnen und Sternen, die er überwunden hat. „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden." Es ist der Wille des Geistes, die Bedeutung, die Gebärde der Erscheinung, die man in der materialen Wirklichkeit sucht, als Ausdruck ihres geistigen Wesens. Das prophetische Wort Fichtes schickte sich an, am Ende der Periode zur Tat zu werden: „In der neuen Zeit bricht die Ewigkeit nicht erst jenseits des Grabes an, sondern sie kommt ihr mitten in die Gegenwart hinein." Die Aufgabe des Menschen ist, „ewig Dauerndes zu verflößen in rein irdisches Tagewerk, das Unvergängliche im Zeitlichen selbst zu pflanzen und zu erziehen".

Literarisch wird der Gegensatz von Goethes Iphigenie und Hebbels Judith die Verschiedenheiten des Geistes beider Generationen vielleicht am tiefsten zu kennzeichnen vermögen. Hier die edle Frauengestalt, die den neuen Geist des Jahrhunderts in vollendeter Reinheit aus dem grausigen Mythos der Atridensage über Wüten und Hassen erstehen läßt in einer Welt der Versöhnung und des Friedens, die sie kraft ihrer Frauenhaftigkeit allein nur zu schaffen imstande ist als heilige Stimme der Wahrheit und Menschlichkeit. So steht Iphigenie wie ein formvollendetes Denkmal da, das prometheische Hände in die reinen Tempel weltüberragender und weltversöhnender Liebe und Vernunft gehoben haben. Dort die zerrissene Seele des Weibes, das den Ausgleich, die Harmonie, nicht findet zwischen den Forderungen der Natur ihrer Weiblichkeit und dem mystischen Glauben an eine höhere Macht in ihr, deren Leben ein entsetzliches Drama einer Persönlichkeit ist, in der die menschlichen Triebe in immerwährenden Konflikt geraten mit dem dumpfen Bewußtsein von den Forderungen einer überpersönlichen Ethik. Diese wirbelnde Seele verendlicht, vergegenständlicht in der Person den unendlichen Abgrund des Lebens und läßt den Ablauf der Historie zur Gebärde irrationaler Mächte werden, die weniger in dem formalen Bau des dichterischen Ganzen als in der gelockerten Redefolge gewissermaßen als bloß sprachliche Wirklichkeit sich äußern. Von der Penthesileia Kleists sagt Julius Bab, daß sie das Bild des Menschen sei, der die Verwirrung unbeugsam stolzer Kräfte mit dem Leben zahlt, weil ihm sich Gefühl zu Gewalt, Küsse in Bisse, Liebe in Mord verkehrt. Die Romantik der ersten Periode ist vielmehr ein traumhaftes Schwelgen in kosmischen Weiten, die der jüngeren Generation geht von dieser saftigen, grausig lebendigen Wirklichkeit aus und verflicht in sie die Wunder einer sinnlich schwelgerischen Phantasie (E. Th. A. Hoffmann im Gegensatz zu Novalis u. a.).

Für Novalis ist das Erlebnis göttliche Gnade, für Brentano Schicksal, hier olympische Heiterkeit im stillen Genusse der Himmelsklarheit, dort die grenzenlose sinnliche Leidenschaft für die jenseitige Welt, der Schrei der Vereinsamten und Geknechteten, der aus der Tiefe materialer Diesseitigkeit kommt und eben über die engen Mauern seines irdischen Gefängnisses nicht wirklich hinausdringt. Deshalb ist das, was Symbol des Geistigen hätte werden sollen, ebenso wie in der bildenden Kunst im Historizismus, in der farblosen banausenhaften Materialisierung und Verphilisterung der Ideen zumeist stecken geblieben. Es blieb die feminin sentimentale Gebärde, die das Gefallsüchtige der Frömmelei (Führich) oder das theatralische und rhetorische Pathos des Schauspielers hat (Schirmer, Rottmann, Lessing u. a.). Dichterisch am schlimmsten bei Lord Byron, dem der katholische Gottesdienst der „eleganteste" ist, dessen Kunst in elegischer Blasiertheit der Menschen moderner Zivilisation schon endet und dessen Weltschmerz wie überhaupt in der englischen Kunst (Burne-Jones und Rossetti besonders) die rührselige Geste nur für eine unbefriedigte Sinnlichkeit ist. Aber der kritizistische Geist objektiviert auch hier den romantischen Menschen und gestaltet, ihn

bespöttelnd, seine Philisternatur. Spitzweg hat für das romantische Spießbürgertum die feinste künstlerische Formel als Maler gefunden. Er lächelt wie Jean Paul oder Chamisso in seinen Werken. Chamisso sieht im Symbol des Mannes, der seinen Schatten sucht, „den irdisch bürgerlichen Niederschlag dieses romantischen Ichs", dem er den Frieden mit Goethe in der Arbeit verheißt. Dieser positivistische Geist wird bei Kleist in seinem Hermann, dem „Antihamlet", zum leidenschaftlich festen Willen, der nicht in Gefühlsüberschwang, sondern aus wissentlicher Überzeugung und Achtung vor den Gesetzen den Tod sucht und damit in das Gebiet praktisch-bürgerlich-sozialer Ethik den Gedanken der Romantik hinüberleitet (Rethel, Abb. 58). In diesem Niedersteigen, Sichverbeißen in die Wirklichkeit liegen die Keime der kommenden Entwicklung.

Die Erde durchdringen, heißt Immermann den Menschen, mit den Blitzen seines Geistes, daß sie geistesschwanger werde! (Abb. 88—92.) Am reinsten sprechen sich die Gegensätze der beiden Perioden musikalisch in Beethoven und Berlioz aus. Beethovens erhabener Weltenchorus breitet die ganze funkelnde Schönheit seiner kosmischen Phantasie in der klassischen Einheit seines kontrapunktischen Systems aus, in dem der Goethische Reichtum der einzelnen Vorstellungsglieder zu einer höheren geistigen Gemeinschaft alles Lebendigen sich formt. Sein Ich wird zum kosmischen Leben erweitert, er projiziert sich und die Welt in dieses wunderbare System gewissermassen hinauf, die allen Willen, alle Affekte immer wieder kreisend in einer sicheren Organik bettet. Bei Berlioz verliert sich diese höhere musikalische Einheit und das rein klangliche Element wird zum menschlichen, oft untermenschlichen Stimmungsausdruck, der die musikalische Form durch eine stimmlich-naturhafte Färbung negiert. Über den thematischen Zusammenhang des Motives siegt sein stimmungshafter Charakter, seine Gebärde, ähnlich wie bei Schumann; das logische löst das allogische ab ... im System der musikalischen Gestaltung. Nur insoweit ließe sich auch von einer romantischen Malerei sprechen, d. h. insoweit eben das Bildsystem allogischer nicht rationaler Natur ist (Füßli). Im übrigen ist für die Auffassung des Wesens der Musik stilgeschichtlich nichts interessanter als die Definition Schopenhauers, der in der Musik eine Sprache der Metaphysik erkennt und sie für das Abbild des Willens als Ding an sich hält: Die Musik ist das, was in den andern Künsten die Hände nachbilden, d. h. die Wirklichkeit der Idee.

Im ganzen genommen ist es zum mindesten für die bildende Kunst nicht leicht, den weltgeschichtlichen Kern der ersten Hälfte des Jahrhunderts bloßzulegen. Die innere Tragik der europäisch-christlichen Kultur offenbart sich noch einmal mit aller Schärfe und die beiden tragischen Gestalten, die an der Grenze der zusammenbrechenden Renaissancekultur stehen, haben Paten auch gestanden für den Geist dieser Zeit. Hamlet und Don Quichote. Die müde Geste des Skeptikers hier, der aufs neue vor dem Baume der Erkenntnis seine Verdammung erlebt und in der Erkenntnis der Relativität alles Seins und Tuns so über den Dingen steht, daß er die Kraft nicht mehr findet, in ihnen zu leben, sein Leben mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen, dort das tragische Narrenspiel des kindischen, kraftlosen Phantasten, der die Vergangenheit im komisch-verrückten Eigensinn zur Wirklichkeit machen will. Zwei Sonnen kreuzen hier chaotisch ihre Strahlen, die neuerstehende Vergangenheit, die Welt als seiende geschaffene Ganzheit, die Welt als geschichtliche Wirklichkeit, die lange, allzulange zum bequemen Glaubensbekenntnis der intellektuellen Oberschicht wurde und die neue werdende Welt, die die praktische Tat zu einer neuen Wirklichkeit sich baute. Aber auf den bloßen Gegensatz eines romantischen Idealismus und eines immer tatenfroher werdenden Realismus allein stellt sich der Geist der Zeit nicht ein. Denn der Historizismus der Romantik gründet sich doch auf ein tieferes kulturgeschichtliches Problem: die Romantik sieht

in der Historie das Ferne, Wundersame, Überwirkliche und findet hier das Kostüm für die elegische Vereinsamung des Geistes. Das weltgeschichtlich Wichtigste bleibt für die Romantik ihr Kampf gegen die Rationalisierung und Veräußerlichung der Weltordnung. Deshalb schlummern hier alle revolutionären und nicht minder fruchtbaren Triebe der Moderne. Die erste Regung der Sittlichkeit, meint Schlegel, ist die Opposition gegen die positive Gesetzlichkeit und konventionelle Rechtlichkeit und eine grenzenlose Reizbarkeit des Gemütes. Er ahnt „die Katastrophen, die die bestehende Ordnung im Sinne einer neuen Religion verschlucken wird". Demgegenüber reicht Hebbel den Männern der unmittelbar folgenden Geschlechter der dritten Periode die Hand:

„Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun der Menschen, durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in ein Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein." Hier stehen Menzel und Courbet, dort Füßli und Delacroix.

Abb. 103. Pocci, Illustration aus dem „Kl. Frieder"

Abb. 103a. H. Daumier, Vignette

(aus Kunst und Künstler. Verlag Cassirer, Berlin).

Abb. 104. Böcklin, Einsames Gestade
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(aus Burger, Cézanne und Hodler).

Abb. 105. Th. Th. Heine, Vor Sonnenaufgang

3. Periode 1860—1890.

Europa ist reich geworden. Reich an geistigen und materiellen Gütern. In Eisen und Stahl hat es die Siegeszeichen seines Geistes gebaut. Stolzes Machtgefühl, schwellende Kraft eines revolutionären Subjektivismus. Brutaler Lebensgenuß und Lebenslust daneben (Abb. 107). Piloty und Makart sind in Deutschland, Delaroche und sein Kreis in Frankreich die Helden der offiziellen Welt. Äußerliche Pracht, äußerliches Wissen, das Artistentum des Könners, das die Welt am Panorama entzückt und die Kunst zum Teil zur Dirne des gemeinen Genusses des Auges macht. Der radikale Subjektivismus einer kraft- und zielbewußten jungen Künstlerschaft ruft daneben nach Freiheit und Wahrheit für Kunst und Künstler (Abb. 106). Man kümmert sich nicht mehr um die überlieferten akademischen Regeln zeigt die Freiheit der Natur, belauscht sie in der Zwanglosigkeit des Moments, man prägt sich einen neuen Begriff der künstlerischen Schönheit und entdeckt einen neuen Inhalt ihres Geistes (Abb. 109 u. 110). Der Materialismus der neuen und der romantische Idealismus, das Erbe der alten Zeit, geben in ihrem feindlichen Gegensatz dieser Epoche ihr historisches Antlitz: Zola und Hebbel, Liebermann und Böcklin, Nietzsche und Wagner. Hier die materialistische Lehre von der Körperlichkeit der Welt, die Erklärung des Gedankens als physiologisches Produkt, die Unverantwortlichkeit des individuellen Willens gegenüber der geistigen Schwerkraft von Vererbung und Umgebung, die Mechanisierung alles Geschehens und die rationalistische Erklärung des Weltalls aus der Konstanz der Energie, der gleichmachende Vitalismus, der Tier, Pflanze und Mensch auf einen Nenner des Lebens bringt, dort der Notschrei des vereinsamten Subjektes, das das geistige Fundament der Vergangenheit sich unter den Füßen schwinden sieht und nach den sicheren Zeichen einer Halt gewährenden geistigen Gesetzlichkeit sucht. Mit tiefer Bitternis bekennt Ibsen in Rosmersholm: das Leben ohne Ideale zu leben, das ist das große Geheimnis des Handelns und Siegens, und Nietzsche verkündet im verzweiflungsvollen Stolz das Manifest der Zeit: „Ich will kein Suchender mehr sein. Ich will für mich meine eigene Sonne schaffen.“ Hier wird die Kunst zu einer besonderen

Abb. 106. Seurat, Skizze zur Grande Jatte, Sammlung Fénéon, Paris
(aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst).

Wissenschaft künstlerischer Erkenntnis, einer Wissenschaft der Tatsachen (Manet), dort, besonders bei den Deutschen, erhebt sich die Kunst zur Religion (Wagner). Hier ist das menschliche Subjekt nichts anders als Farbfleck gegenüber dem alles gleichmachenden Auge des Künstlers (Impressionismus, Abb. 106), dort tut sich die ganze Kluft auf zwischen dem beschränkten Einzeldasein, seinem Willen und dem Weltenwillen, der hier als stolzes, grauenhaftes, gewaltiges Naturleben (Abb. 104), dort als teuflische, unheilschwangere Vitalität (Abb. 105), gebettet in die Unnatur des menschlichen Lebens der Zivilisation erscheint. Die Welt und das Leben werden für die Kunst problematischer Natur. Die alten Inhalte versinken und ahnend tastet man nach neuen. Der Impressionismus andrerseits bereitet durch die radikale Neufundamentierung der künstlerischen Anschauungen auf der reinen Welt der Erscheinung neue Möglichkeiten für die Gestaltung des Weltbildes vor. Die wertfreie Erkenntnis der anschaulichen Zusammenhänge, die hier der naturwissenschaftliche Geist nach sich zog, war ja eben vom Neuhumanismus schon gefordert, und innerhalb der Grenze anschaulicher Erkenntnis ging schon der Impressionismus auf die anschauliche Ganzheit des Geschauten jenseits rationaler Gegenstandserkenntnis aus, um erst auf Grund einer künstlerischen Logik sich verständlich zu machen. Freilich war diese künstlerische Logik auf einer dogmatischen Lehre vom „Sehen“ und den optisch-physiologischen Gesetzen der Lichtbrechung und damit auf einer naturwissenschaftlichen Lehre aufgebaut.

Sie riß somit vieles nieder und schuf vieles Neue. Aber ihr Wert besteht eben in dieser radikalen „Reinigung der künstlerischen Einbildungskraft“, die W. v. Humboldt

Abb. 107. Makart, Abundantia. Die Gaben des Wassers
(Phot. Photographische Gesellschaft Berlin).

gefordert hat, durch die der Künstler als geistiges Subjekt in nie gesehener Unmittelbarkeit sich zugleich zu gestalten vermag. Es war nur ein Schritt vom Geistigen des schaffenden Subjektes zum Geistigen des Objektes, vom Geistigen des Gestaltenden zum Geistigen des Gestalteten.

Von Frankreich ist der Ruf ausgegangen. Die Naturwissenschaft siegte zunächst auf der ganzen Linie. Die Welt, das Denken, das Leben erscheint als grandioser Mechanismus, in dem der Organismus der Seele verschwindet. Denn für die Naturwissenschaft besteht kein Unterschied zwischen Himmel und Erde, für sie ist die Welt einheitlicher, universeller Natur. Nüchtern sachlich will die neue Kunst sein, Spanier und die Niederländer stehen an Stelle der Italiener (Raffael u. a.) Paten. Auf einer neuen Physiologie des Auges gründet sich das Programm der neuen Kunst. Nur was das Auge „sieht" — die Metamorphose des farbigen Lichtes — ist Wahrheit, ist einziger Inhalt auch für die Kunst (Abb. 106). In dieser Idee einigt sich kraft der sinnlichen Vorstellungseinheit des Subjektes alles Lebendige im Bilde, liegt für die Kunst das künstlerische, geistige Leben. Wo der Expressionismus, wie etwa in der Kunst Delacroix' vorher Wurzel zu fassen begonnen hatte, wurde er, wie etwa in dem Porträt (Abb. 109), radikal ausgetilgt. Während Delacroix mit heftiger Leidenschaft die Silhouetten der Gestalt zu sensibler Ausdruckskraft zusammenreißt (Abb. 108), zu einer fast imaginären Weiträumigkeit, stellt Manet die gegenständlichen Einzelheiten in scharfem Winkel, scheinbar Gleichgültiges gleichgültig nebeneinander, um aus dieser Freiheit und Zwanglosigkeit den Adel des künstlerischen Systems rein zur Erscheinung zu bringen. Dem Affekt einer irrationalen Geistigkeit stellt er die Stille und Indifferenz des Alltags, nicht wie er sein soll, sondern so wie er ist, als überpersönlichen Lebenszustand gegenüber. Deshalb dienen Licht und Schatten in ihrem scharfen motivischen Wechsel nicht der Gebärde der Persönlichkeit, sondern dem Gedanken des malerischen Bildganzen. Es waren im Grunde Ideen des 18. Jahrhunderts, die hier ähnlich der Lehre Humes Gestalt gewinnen: All unser Wissen beschränkt sich auf die Konstatierung von Impressionen und auf die Verhältnisse dieser Vorstellungen zueinander; daneben die Lehre Leibniz', vor der klassizistischen Umdeutung durch Baumgarten, wonach den sinnlichen Vorstellungen eine gewisse eigenartige Vollkommenheit beikomme, welche von der Klarheit und Deutlichkeit des Verstandes unterschieden sei. Daher die Vorliebe für gegenständlich gleichgültige Vorwürfe, die dem „Verstande" nichts, dem „Auge" alles geben will.

Abb. 108. Delacroix, Paganini
(aus Meier-Gräfe, Entwickl.-Gesch. d. mod. Kunst, Verlag R. Piper & Co., München).

Abb. 109. Manet, Der Künstler, Marcelin Desboutin
(Berlin, Sammlung Arnold, Phot. Durand Ruel).

Diese neue Generation mit ihrer impressionistischen Gestaltungsweise frägt nicht nach dem Wesen des Sichtbaren, sondern nach der Natur der Sichtbarkeit, nach dem Gegenstand der rein sinnlichen Wahrnehmung im Gegensatz zur verstandesmäßigen Aufnahme der Welt. Insoferne war die Grundlage dieser künstlerischen Weltanschauung materialistischer Natur und fußt auf einer dualistischen Auffassung des Weltbildes. Aber diese völlige Verschiebung im Material des anschaulichen Denkens brachte auch eine prinzipielle Verschiebung in den Formen mit sich. Die kritizistische künstlerische Selbstbesinnung, kraft deren man mit resolutem Wesen die Erscheinung an sich und ihre spezifisch erscheinungsgemäße Ordnung suchte, zeitigte nun erst völlig ihre reinen Früchte. Doch diese „impressionistische Kunst" begnügt sich nicht theoretisch, nur den Realismus zu spezifizieren, sie adelt ihn zugleich durch den Ernst und die Reinheit ihrer Gesinnung. Dadurch unterscheidet sich diese „Eindruckskunst" von den „impressionistischen" Richtungen, vor allem der deutschen Kunst der vorangegangenen Periode; ihr künstlerischer Wahrheitsdrang wird getragen von dem ganz persönlichen künstlerischen Verantwortungsgefühl und dem ganz persönlichen, viel schärfer sich aussprechenden künstlerischen Selbstbewußtsein und Selbstbestimmungsrecht. Jeder will sich selber Rechenschaft gegenüber Sinn und Wert

seines künstlerischen Daseins geben. Das Bild erhielt damit seinen neuen Wert als bloßes Resultat des individuellen künstlerischen Denkens. Diese hierdurch sich ergebenden Grenzen des „Künstlerischen" legten somit wohl die neue Arena für den Kampf der Geister auf diesem Gebiete fest, aber die objektive Gesetzlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung erhielt von vorneherein ihren Wert erst durch ihre subjektive Anwendung (vergl. Abb. 106 mit Abb. 110). Auch das war ein Erbteil der Romantik. In Frankreich vor allem hieß das Geistige der eigenen künstlerischen Persönlichkeit verwirklichen: in einer bestechenden künstlerischen Phraseologie des farbigen Lichtes, in den immer neuen Erfindungen künstlerischer Einheitsideen sich gefallen. Über die Banalität des Dargestellten triumphiert die neue Schönheitslehre des farbigen Lichtes.

Die kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Kunst beruht daher darin, daß sie mit einem genialen Radikalismus einer revolutionären Zeit aus dem Geiste der sinnlichen Vorstellung heraus unabhängig von aller empirischen Gegenständlichkeit rein die objektive Formgesetzlichkeit der anschaulichen Wahrnehmung als Ordnungsmittel der Erscheinung sich erkor und das „Geistige" in der subjektiven Anwendung dieser Ordnung suchte. Es wäre daher falsch, zu sagen, in der impressionistischen Kunst spiele der Gegenstand der Darstellung keine Rolle. Nur der Gegenstand des künstlerischen Denkens hat sich verschoben.

So betrachtet stellt sich die impressionistische Kunst zunächst als eine Wirkung der Weltanschauung des 18. Jahrhunderts dar: Sie sucht die vernünftige, absolute Wahrheit der Kunst und findet diese in einer rationalen Ordnung der Farberscheinung schlechthin. In einem freien Kombinationsvermögen genießt aber zugleich die künstlerische Vernunft sich selbst. Das ist das eigentlich Moderne an ihr. Das „Savoir pour pouvoir" ist doch das Machtgefühl des modernen praktischen Intellektes, das sich hier künstlerisch bespiegelt. Nur fehlt das subjektivistische Pathos der Romantik, das der überlegenen Ruhe eines disziplinierten sozialen Geistes weichen mußte, der das Wesen und die Einheit des Naturlebens in der passiven Gleichartigkeit alles Individuellen erkennt.

Diese Kunst für den Kundigen war das Symbol für eine künstlerische Gemeinschaft des Geistes für ein neues Verhältnis von Inhalt und Form, soferne man eben den herkömmlichen Inhalt und seine historisch-theatralische Phraseologie ausschaltete und die Form des künstlerischen Geistes anschaulich möglichst rein zu erfassen sich bemühte.

Frankreich und Deutschland unterscheiden sich trotz starker künstlerischer Berührung grundsätzlich von einander. In Frankreich verliert sich die offizielle Kunst in die ödeste theatralische Phraseologie, während die „Kunst der Künstler" in dieser Periode hier ihre edelsten und feinsten Früchte treibt. Diese französische Kunst ist der verhätschelte Liebling fast der ganzen Welt geworden. Sie kam wie keine dem naturwissenschaftlichen Geist der Zeit entgegen, und als dieser Geist des 18. Jahrhunderts am lebendigsten war, feierte sie wie damals noch einmal ihre herrlichsten Triumphe. Was diese Kunst charakterisiert, ist ihre ausschließliche Beschäftigung mit formalen Problemen. Es ist die Sicherheit und Stille eines überlieferten wohlgepflegten und feindisziplinierten künstlerischen Sinnes, der ihr das Gepräge klassischer Größe und bei aller Modernität und reicher Empfindsamkeit die stolze Ruhe der Zeitlosigkeit gibt. Manets Olympia drückt das am klarsten aus (Taf. III). Doch diese Siegesgewißheit, kraft deren sich die ganze französische Kultur in völliger nationaler Abgeschlossenheit verhielt, ist auch der Kunst schließlich zum Verhängnis geworden. Denn weder van Gogh noch Picasso sind Franzosen. Die französische Kunst war und blieb das geistreiche Spezialistentum eines rassigen und höchstsensiblen Künstlerästheten, des „Kenners", unendlich reich und fein in ihren individuellen Schattierungen, grandios einseitig, versandet

Abb. 110. Manet, Devant la Psyché, Phot. Durand Ruel, Paris.

sie gewissermaßen in dieser Einseitigkeit. Sie hatte fast die ganze Welt befruchtet, ohne doch selbst von dieser übrigen Welt Notiz zu nehmen. Es scheint, daß Frankreich, als diese neue Welt sich kulturell und künstlerisch neue Formen und Symbole prägte, überrascht und überflügelt wurde. Bei Manet macht sich überhaupt trotz aller scheinbaren Gegensätzlichkeit zur Welt der Raffaelischen Renaissance die heimliche Liebe zu dem stolzen Pathos ihres Selbstgefühls, dem Wuchtigen, Massigen ihrer Sprache, am meisten geltend. Sein künstlerischer Protest galt im Grunde den Klassizisten und ihrer Auslegung des Erbes, nicht dem Erbe selbst. Das Monumentale ist die Eigenschaft seiner Bildkompositionen. Es haftet der anschaulichen Welt der Dinge an, gewissermaßen unter Umgehung ihrer geistigen Individualität. Diese heimliche Größe der Erscheinung jenseits des persönlichen Wollens, diese heilige Zuständlichkeit eines absoluten Seins, das auch das Banalste adelt, gibt Manets Schöpfungen ihren klassischen Charakter. Der jüngere Impressionismus ist zusehends enger in seinen Horizonten, schwächer in seinen Lebensäußerungen geworden, wenn auch umschattet von einer künstlichen Dekadenz noch immer glänzend, edel und voll „esprit“ in den Einfällen. Kokett, weicher, schmeichlerischer kann der jüngere Impressionismus seine Herkunft aus dem 18. Jahrhundert nicht mehr verleugnen. Degas (Abb. 111) begann damit, Monet, Renoir folgten. Ein entzückender, rassiger Mikrokosmos des modernen künstlerischen Subjektivismus. Das Feinnervige, Feinmaschige dieses subjektivistischen Mikrokosmos wird bei Pissarro (Abb. 112) wie Monet u. a. besonders deutlich, wenn man Leistungen wie diese neben solche Manets (Abb. 113) hält, dessen phrasenlose Sachlichkeit eines fast kindlich schlicht sich aussprechenden Künstlertums viel weniger als der fast intime Zauber und der verschwiegene Reichtum anzieht, versteckt hinter der sonnigen dinglichen Alltäglichkeit. Für Manet ist das Leben einfach Lebendigkeit, aber weder sentimental noch banal, sondern in sich selber kreisend, weder eng noch weit, noch glücklich noch bedrückt, ohne dramatische Differenzierungen in seiner eigenen

olympischen Heiterkeit und Sicherheit, aber ohne Götterpose und ohne achtungheischendes Selbstbewußtsein, sich selber still verklärend. Diese unausgesprochene Ehrfurcht vor der Erscheinung der Dinge wird zur heftigen Liebe zu den Dingen selbst bei der jüngeren Generation dieser Periode. Die Grazie der Linien eines Degas umschmeichelt charakterisierend den Gegenstand (Abb. 111) und gibt ihm jene heimlich-rassige, erotische Vitalität, begleitet von der flimmernden Leidenschaft der Farbe, deren mystische Unberechenbarkeit einer tausendfältig zersplitternden und doch sich selber tragenden köstlich dahinströmenden Sinneskraft das Eisige eines souverän sich fühlenden Verstandes wie das imaginär Weite, Dämonische eines ungezügelten Triebes zugleich umfaßt. Deshalb steigt hinter diesem inhaltlichen Mikrokosmos die große Liebe zu den Dingen und die Erkenntnis von der Irrationalität einer aus ihnen von innen herausstrahlenden Lebenskraft auf, die Degas wie funkelndes Lichtgeschmeide in der glücklichen Geberlaune des überreichen Besitzers, aber doch „mit jenem halbwachen Auge des Mystikers verstreut, der in dem Gewoge der Gegenwart die unfaßbare, gewissermaßen untermenschliche Ganzheit alles Lebendigen ahnt“ (Stefan George). Auf diesen gleichmachenden Atem der Dinge, ihre sie einigende untermenschliche Vitalität, hat Pissarro, auch Cézanne hingewiesen. Nur ist er wie Hodler in den Sphären des Übermenschlichen schließlich gelandet.

Abb. 111. Degas, La sortie du Bain, Paris, Sammlung Ad. Tavernier (Phot. Durand Ruel, Paris).

Die neue Zeit! Deutschland ist Großmacht geworden. Zunehmende Stärke, zunehmende Sicherheit in der Verfolgung der künstlerischen Ziele, immer eigenwilliger, gewaltsamer, gewaltiger treten die einzelnen Persönlichkeiten hervor. Sie glänzen viel weniger in der geistvollen Meisterschaft des künstlerischen Vortrages, desto ernster ringen sie mit der Verwirklichung eines sprudelnden Naturells von überquellendem Kraftbewußtsein. Man fühlt die Männer der Tat. Auch da wo Frankreichs Kunst Pate gestanden hat, bei Liebermann, Uhde und ihren Epigonen, spürt man das Leidenschaftliche einer brutalen Willensenergie, die sich an der Blitzartigkeit des Momentanen entzückt (Abb. 114). Wo Delacroix sich in den ewigen Strom des Lebens mit der Inbrunst des Mystikers wirft, erschaut man hier das Gesicht des Lebens in einer Sekunde seiner Selbstverwirklichung. Das Bild wird immer mehr Gebärde einer durchgeistigten, von innen heraus geschaffenen Wirklichkeit. Das

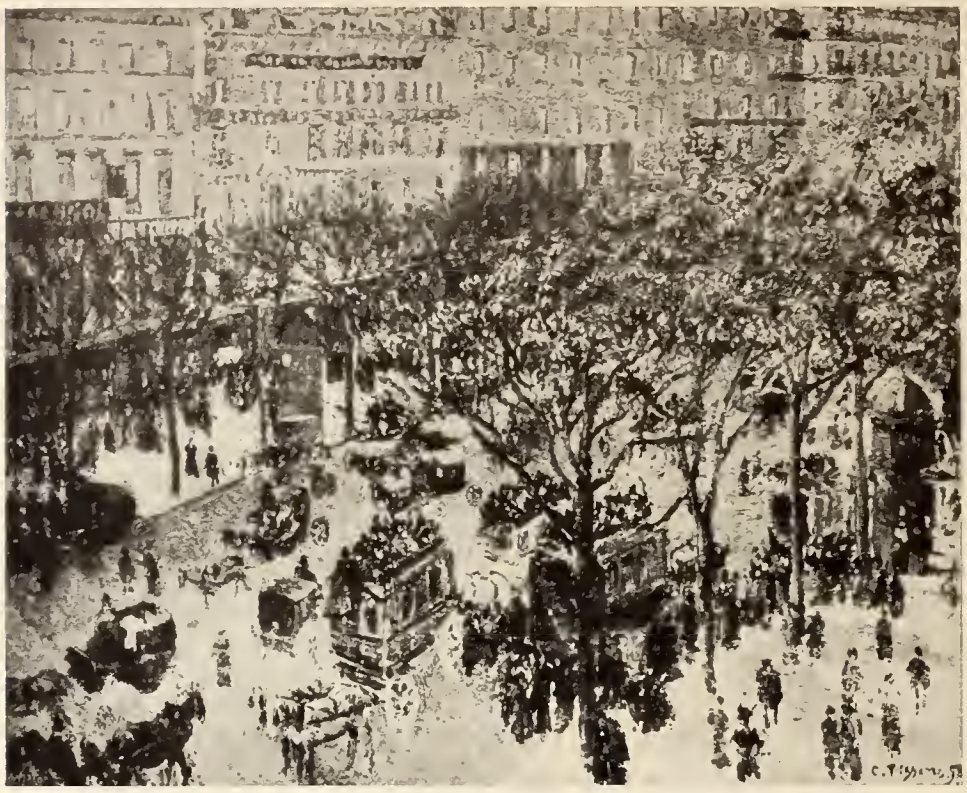


Abb. 112. Pissarro, Boulevard des Italiens am Morgen, 1898
(aus Meier-Gräfe, Kunst des 19. Jahrh.).

Abb. 113. Manet, Les Paveurs de la Rue de Berne
(aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst).

verbindet Böcklin und Liebermann. Sie machen vor den ästhetisch-formalen Problemen nicht halt, ihr Sinnen geht tiefer. Sie fragen nach den Inhalten der Form und kommen so auf ihre Weise selbständiger zu einem Expressionismus, der aus der kleineren Welt des Alltages frühzeitig in kosmische Weiten drängt, wenn auch die Sentimentalitäten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch lange nachwirkten. Man kann daher die Kunst dieser Zeit nicht nach den Schaffensgrundsätzen der französischen beurteilen. Ihre Lehren machen verhältnismäßig spät erst seit den siebziger Jahren sich hier nachhaltig geltend und haben nie unter der jüngeren Generation jene ausschließliche Geltung wie in Frankreich gefunden. Das mag zum Teil an der Art des deutschen Denkens und Empfindens liegen. Die Kunst konnte hier trotz der heilsam reinigenden Lehren Adolf Hildebrands und Hans von Marées' nie bloßes Objekt der formalen Systematisierung werden wie in Frankreich, das Bild war und blieb

Abb. 114. Liebermann, Polospiel, Radierung
(aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst).

hier immer ein Organismus, dessen innere Gesetzlichkeit an den auch stofflich viel stärker wirkenden Gegenstand der Darstellung gebunden erscheint. Die malerisch wirksame Bildordnung ist viel seltener das Ziel der Gestaltung, als vielmehr Verwirklichung der Geistigkeit des Gegenstandes. Wie viele Historien malt der junge Trübner, wieviel hat Uhde von der heimlichen Sentimentalität des Alltages zu erzählen. Auch Liebermann ist in dieser Hinsicht Deutscher. Seine Bilder haben gegenüber den Franzosen das Rigorose des Eigensinnigen, Eigenwilligen. Das Individualitätsbewußtsein wirkt in seinen Bildern stärker als der Geistestypus einer neuen künstlerischen Weltauffassung, wie ihn die Franzosen darzubieten wissen. Solche Figurensilhouetten (Taf. V), wie mit dem Beil roh zurecht geschlagen, wird man in der französischen Kunst nicht finden, Manets Umrisse erscheinen daneben von einer sanftmütigen Weichheit. Und doch liegt „Tradition" in dieser Schwerstämmigkeit subjektivistischen Kraftbewußtseins. Selbst in Menzels Landschaft (Taf. IV) steht die Kurve des Raumes über der dunklen Bodenwelle im Vordergrund gegen die einstürzenden Lichtmassen des Mittelgrundes so scharf, wie wenn die Axt da entlang gelaufen und in den Körper der aufgerissenen Erde gefahren wäre. Dazu liegt ein heimliches Leid in dieser erdenschweren Stumpfheit und doch eine robust bäuerliche Derbheit, die keine Krankheit der Seele aufkommen läßt. Auch die ganze Raumauffassung ist eine andere und steht gewissen Gestaltungsgrundsätzen japanischer Bildwerke näher als irgend ein französisch-impressionistisches Bild. Derartige, halb in Niedersicht, halb in Profilansicht erscheinende französische Bilder (Abb. 112 u. 113) ruhen hier vielmehr in einem

Abb. 115. Leibl, Bildnis des Malers Szinyi
(aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei)

imaginären Bildmittelpunkte verankert innerhalb der Bildgrenzen. Bei den Deutschen drängen sie nach vorne und hinten, oben und unten über das Bild hinaus in einer verhaltenen Dehnung mit heimlichem Hang zum Monumentalen der Masse, die gewissermaßen nur die Hülle für eine im Irdischen wirkende irrationale Lebensenergetik bildet.

Deshalb ist der Gegensatz dieser Gestaltungsart gegenüber der Kunst Hans von Marées' (Taf. V) unter dem Gesichtswinkel eines typischen, national sich abgrenzenden künstlerischen Denkens nicht so grundsätzlicher Art, wie dies bei einer bloß ästhetischen Wirkung des individuellen künstlerischen Systems scheinen möchte. Denn in diesem wohlgegliederten Bildgebäude mit seinen stillen melancholischen Rhythmen, dem verhaltenen Glanze des Lichtes vor der heiligen Nacht samtener Schatten wird doch alles zur Gebärde eines Lebens — der Organismus des Bildes ist auf das segnende Christkind in der Mitte eingestellt —, das seinem Schauplatze wie seinen einzelnen Gegenständen nach über eine bloß rational geordnete Wirklichkeit hinausdrängt. Die Bildordnung ist nicht bloße Ordnung oder ästhetisches oder malerisches Programm, sondern ein mythisches Element der Wirklichkeit, vor dessen heiliger Wesenstiefe die Stumpfheit wie die Wirbel des Daseins versinken und die Natur zum Gebete in einer atemlosen, das Unendliche suchenden, aus Dunklem strahlenden Kraft werden läßt, die, selbst vom Geheimnis des Zieles ihrer Sehnsucht durchdrungen, vom Wundersamen ihrer Abkunft spricht. Bei Liebermann ist das Unendliche das zunächst räumlich objektivierte, inhaltslose Phänomen der Erscheinung. Bei Hans von Marées hat das „Unendliche" einen ethischen, das Religiöse streifenden Inhalt, es ist bestimmende irrationale, unpersönliche Eigenschaft, die allem Rationalen und Individuellen, es heiligend, anhaftet. Was mithin den deutschen Bildern eignet, ist einerseits ein größeres subjektivistisches Unterscheidungsbedürfnis, dabei aber doch ein uralter, aufs Sachliche, Dingliche, Stoffliche dringender, oft pedantischer, oft leidenschaftlicher Erkenntnistrieb und eben deshalb ein viel intensiverer Hang zum Metaphysischen, ein Kraftüberschwang, der bei allem Tun und Denken an den inneren Hem-

Hans von Marées, Römische Landschaft (Verlag E. A. Seemann, Leipzig)

Max Liebermann, Studie zum Bilde „Spielende Kinder" (Besitz Frau Meiner-Leipzig)

Abb. 116. Trübner, Waldinneres.

mungen der Erdenschwere und Erdenliebe leidet. Deshalb haben die Gegenstände der Darstellung hier immer ein inneres Plus an Lebenskraft, eine seltsam gebundene Energetik, etwas seltsam Waches im Wesen, kampfbereit, tatendurstig, eine geistige Potenz, die den Rahmen der Bildform nicht selten wie den Körper zu sprengen scheint (Abb. 115). Auch die Farbe tut mit. Keiner ist in diesem Sinne als „Impressionist" mehr Deutscher gewesen als Leibl. Das Bildnis des Malers Szinyi ist in Haltung und Geste des Mannes geistig so „inhaltlos" wie jede Schöpfung klassischer französischer Kunst, aber diese Rembrandtsche Wucht und Größe förmlich sich türmender Farbmassen gibt dem Bilde und dem Dargestellten eine extensive, ans Stoffliche gebundene und doch metaphysische Gewalt, wie sie kein Franzose, weder Manet noch Courbet, erreicht hat. Die Struktur und die geistvolle Abwandlung der ineinandergreifenden Motive treten ganz zurück, um den Gegenstand der Darstellung zu adeln.

Der Gegenstand will jedoch nicht bloß ein Bild sein, sondern das Bild will dem Gegenstande dienen als einem geistigen Komplex. Der Wald ist Trübner (Abb. 116) nicht ein bloßer Farbkomplex, kein Beispiel für ein Lichtproblem; das Licht ist ihm Mittel zum Zwecke der Schilderung des Lebensreichtums, der in dem unüberschaubaren Vielfachen der Baumindividualitäten stark sich ausspricht. Die Energie der Farbe dient dem Wesen des Gegenstandes.

Auch Böcklin muß unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden. Die beiden Bilder gleichen Gegenstandes (Abb. 117 u. Abb. 118) sind mit die ersten „Freilicht"-Bilder dieser Periode und doch erklärt sich der Unterschied in der malerischen Darbietung nicht durch ein nur

Abb. 117. Böcklin, Panischer Schreck
München, Schackgalerie

Abb. 118. Böcklin, Panischer Schreck
München, Privatbesitz

(Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

„malerisches" Formenproblem an sich, sondern durch den Willen zu einer wirksameren künstlerischen Darbietung des Geistigen des Ereignisses. Der panische Schreck, der in dem Bilde der Schackgalerie mehr in den Bildlinien auf die Gebärde der vorwärtsstürmenden Hauptperson eingestellt ist, wird in dem jüngeren Bilde gewissermaßen zum Bildmotiv: der Schreck schlechthin, das Auseinanderplatzen, Zerfahren erhält in diesem Zerfahren, Zerplatzen der Lichter und Schatten eine künstlerische Bildgestalt, die geistiger Natur geworden ist, ohne Rücksicht auf die Gefälligkeit der Bildform. Aus diesem Grunde ist das Verhältnis zur Antike und zur Renaissance dort, wo man an ihren Werken zu lernen suchte, auch ein prinzipiell anderes wie bei den Franzosen. Man begnügt auch hier sich nicht mit der gefälligen Geschlossenheit eines künstlerischen Systems, sondern sucht nach der Ausdrucksmöglichkeit für die geistige Ganzheit der Dinge. Deshalb sind Hans von Marées' Werke keine klassizistischen Erneuerungen antiker Formprobleme, sondern eine Ausdruckskunst, die über der rationalen Gesetzlichkeit des Daseins die ins Mythische spielende Weihe eines höheren Lebensprinzipes gewinnt (Taf. II, V u. Abb. 25). Marées entkleidet die Kunst Feuerbachs ihres historischen Gewandes, nimmt der Böcklins die Brutalität stofflicher Wirklichkeit. So wächst er über beide hinaus zu einem der großen Deutschen, die mit Hodler den Bau der nationalen Gegenwart mit haben begründen helfen. Was daher dem Impressionismus der Deutschen sein besonderes künstlerisches Gesicht gibt, ist der hier viel stärker und ursprünglicher zur Gestalt gelangende nordische, gotische Geist und in ihm die Rudimente der überlieferten asiatischen Welt.

Die Freude über die „Gerechten" muß freilich bei dem Deutschen besonders groß

Abb. 119. Burne Jones, König Cophetua und die Bettlerin

Abb. 120. Edward Hornel, Geisha

(aus Muther, Geschichte der englischen Malerei).

sein, nachdem die Maskerade der offiziellen parvenühaften Kunst zum mindesten in dieser Zeit aufdringlich auf Straßen und Plätzen schlimmer noch als in Frankreich sich breit machen durfte. —

England beginnt damals schon auf dem Gebiete der Plastik und Malerei in den völligen künstlerischen Marasmus zivilisatorischer Blasiertheit zu fallen; in keinem, keinem Land der Erde ist eine so oberflächliche, süßliche Sentimentalität und schauspielerische Weltschmerzlichkeit dazu berufen, den brutalsten Materialismus zu ummanteln. Die ans Artistische

zumeist grenzende technische Geschicklichkeit vermag nirgends über die innere Verlogenheit und Hohlheit, nirgends über den Unverstand hinwegzusetzen, der hier an dem heiligen Erbe der kontinentalen Vergangenheit sich versündigt. Muther, der nirgends so wie in seiner Darstellung der englischen Malerei den Masseninstinkten entgegenkam, fand hier ein allzubequemes Illustrationsmaterial für das, was Mädchen, die vom Backfisch zur Jungfrau reifen, mit heimlichem Gruseln sich erzählen lassen (Abb. 119). Dieser widerliche Eklektizismus, der aus aparten Kunstwerken der Vergangenheit, jeder ursprünglichen Zeugung unfähig, sich seine Helden und Heldinnen zusammensetzt, im heimlichen perversen Genusse der halbverhüllten und halbentwickelten Reize schwelgt und dabei mit dem frömmelnden Auge des Pietisten die heilige Andacht der Seele zum Komödiantentum erniedrigt, ist so ziemlich das schlimmste, was an der Peripherie europäischer Kultur gewachsen ist.

Wenn Muther seiner pervers schwelgenden Schilderung dieses Bildes hinzufügt: „Auf das Freudentum folgt das Kloster. Unfähig, noch irdische Wonnen sich zu bieten, lechzt man nach mystischen Genüssen", streift er bereits die Wahrheit (Lord Byron!), deren Kern von Beardsley dann so schonungslos bloßgelegt wurde (Abb. 121). In Beardsley persifliert sich die englische Kunst und ihr kulturelles Milieu selbst. Die englische Malerei ist bis auf die Gegenwart nicht über das Theater hinweggekommen, besonders dort, wo sie ganz realistisch und aufrichtig sein wollte (Holman Hunt).

Was später von der „englischen" Malerei (Abb. 120) am Ende der achtziger Jahre kam, ist schottischen Ursprungs, wenn freilich auch diese „Boys of Glasgow" mehr eine symptomatische Bedeutung für den Wandel des Geschmacks, kunstwissenschaftlich gesprochen für neue Vorstellungsmaterialien und Anlehnung an die Kunst des Orientes (Japan) auch ein geschichtlich nicht gering zu veranschlagendes Interesse haben. Der Impressionismus ist hier aus dem sogenannten „Dekorativen" nie recht herausgekommen. Die beste, wenn auch keineswegs unbestrittene Gabe brachte freilich die englische Architektur und das Kunstgewerbe dar, denn hier führten die nationalistischen Bestrebungen nicht auf die kirchlichen Stilformen des Kontinentes, sondern auf die uralte englische bürgerliche Kunst zurück, die nicht gotisch im historischen Sinne war, sondern streng und einfach die Form aus der Struktur des Ganzen gewann.

Abb. 121. Beardsley, Begräbnis der Psyche
(Eßwein, Moderne Illustratoren).

Abb. 122. Hodler, Holzfäller
(nach Burger: Cézanne und Hodler. Mit Genehmigung des Verlages R. Piper & Co., München).

4. Stilperiode seit 1890.

Aus dem idealen hat sich auf wirtschaftlicher Grundlage ein praktischer Kosmopolitismus herausgebildet. Weltsprache, Weltfriede und Weltkrieg! Der Erdball scheint zu klein geworden für die Riesen, die um seinen Besitz sich streiten. Nationale Politik ist Weltpolitik geworden, jeder Staat hineinverbaut und hineingewiesen in den Strudel eines titanischen Lebens. Zahlen, Größen, märchenhafte riesenhafte Organisationen! In ihnen versinkt Wert und Wille des Einzelnen, ja Wert und Bedeutung dessen, was man im alten Sinne Nationalitätsbewußtsein, Vaterland, nannte, und doch war nie der Einzelne so sehr an seinen Bestand, an seine Größe oder an seine Erniedrigung gekettet wie jetzt. Das Fatum, der überpersönliche Wille

Abb. 123. Van Gogh, Landschaft (Phot. Druet, Paris).

spielt eine neue Rolle im Denken und Empfinden. Die Handlung im Bilde ward zum Symbol der Schicksalsmacht, zum Symbol eines überpersönlichen Willens (Abb. 122).

Das künstlerische Subjekt beginnt sich seiner Kleinheit gegenüber der Weite des unüberschaubaren Weltendaseins bewußt zu werden und will nur den bescheidenen Vermittler ihres übermenschlichen Wesens machen.

Je gewaltiger die Erfolge des praktischen Intellektes durch die empirischen Wissenschaften geworden, je größer der Sehraum unseres geistigen Auges, um so bescheidener unser Persönlichkeitsbewußtsein, um so geringer schien das Interesse an unserer Menschlichkeit, um so größer die heimliche Liebe zu den Wundern der kosmischen Gesetze. Klein begann die Menschheitsgeschichte gegenüber jenem Drama des Kosmos zu erscheinen, wie es der Astronom Flammarion in ergreifender Weise geschildert hat, wo das Planetensystem unserer Sonne mit ihrem feinen, in Nebel sich verlierendem Mittelpunkte — der Milchstraße, von der ein Lichtstrahl erst in fünfundzwanzigtausend Jahren uns sichtbar wird — durch ewig undurchdringliche Staubwolken, durch andere noch fernere Weltensysteme getrennt, von ihnen wieder vernichtet wird. Diesem Makrokosmos gegenüber jener zauberische Mikrokosmos radioaktiver Strahlen, die Atome vernichten, um Millionen neuer Wesen zu gestalten. Wohl sind in diesem neuen Reiche der Riesen und der Zwerge alle faßbaren Einzelheiten nur mattblinkende Lichter, die aus dem Dunkel rätselhafter Ewigkeiten unser staunendes Auge grüßen. Und umgekehrt, alle einzelnen Dinge umdunkeln durch die mystische Weite ihrer Weltverbundenheit (Abb. 124). Aber die Ordnung dieser Unendlichkeiten hat der Ewigkeit eine neue Gestalt und neues Leben jenseits der kirchlichen Historie und ihrer materialen Symbolik verliehen. Mit scheuer Andacht greift die neue Zeit

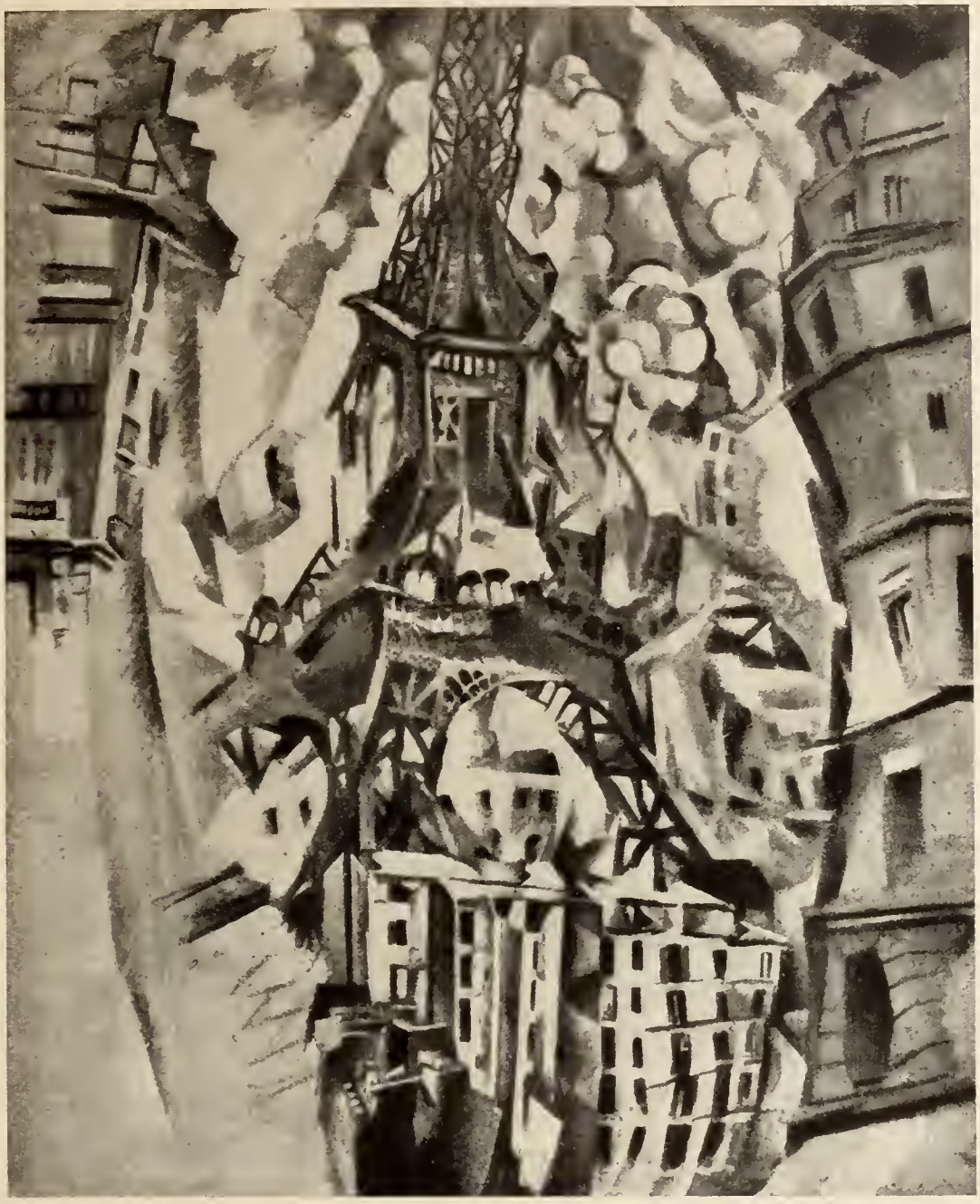


Abb. 124. Delaunay, Eiffelturm (Phot. Druet, Paris).

die zarten Fäden auf, die sie mit diesen dunklen Größen verbinden. Die Wissenschaft hatte unermüdlich einen goldenen Berg von Wissensmaterialien dem hungernden Geschlechte aufgetürmt, und doch mußte es erkennen, daß uns diese „allgemeine Bildung" zum Sklaven eines Stoffes erniedrigte, dessen Grenzenlosigkeit ihn sinnlos machte. Schon Herder hat dies tief empfunden, als er „durch den dichten Wust der Voreingenommenheit nach der unverstellten Jugend der menschlichen Seele" seufzte. Auf den stolzen Höhen der Zivilisation beginnt jetzt die Zeit, um das Organ der Kindheit zu trauern, das den einzelnen mit den Dingen hat eins werden lassen, und geblendet von dem grellen Schein des Tages sehnt sie sich in die

Abb. 125. E. Munch, Landschaft (Phot. Verlag R. Piper & Co., München).

nebligen Sphären kindlicher Traumwelt zurück, in der alle Dinge leben, ihre Sprache gewinnen, um von ihrem Wunderreich und unserer Einsamkeit zu erzählen. Die Wissenschaft des praktischen Intellektes wird so in dem Augenblicke ihrer höchsten Triumphe von der Kultur entthront. Henry Bergson kommt zu dem Ergebnis, daß die Wissenschaft eine willkürliche Welt endlicher und beschränkter Symbole sei, während die Philosophie das Wissen vom Absoluten des Lebens, von der reinen Zeitdauer alles dessen ist, was der abstrakten Wissenschaft widerstrebt. Denken wird zur künstlerischen Intuition der Persönlichkeit, und das künstlerische Schaffen macht die Resultate des philosophischen Denkens zu dem problematischen Inhalt seiner Gestaltung. Ein Prozeß, der auch die künstlerische Entwicklung von nun ab bestimmt.

Hebbels Lehre, die im Einzelleben nur eine Vermessenheit gegen den Weltenwillen, einen Abfall von seiner inneren Ganzheit erkennt, deren abgründige universale Tiefe

Abb. 126. Odilon Redon, Pélerin du monde sublunaire.

er hinter allem Handeln im Drama fühlbar machen will, gewinnt die Bedeutung einer neuen künstlerischen Heilslehre, indes andere, wie Ibsen und sein Kreis, gegen die verlogene Ethik der Zivilisation Sturm laufen und die Fragwürdigkeit ihrer Menschheitsgemeinschaft gegenüber der sie immer und überall verneinenden Stimme der Natur an der Seelennot ihrer Gestalten mit Grauen und Entsetzen beleuchten. Die Macht der Natur erscheint stärker wie die der Konventionen. Der Gedanke von „Milieu und Vererbung" der naturwissenschaftlich-materialistischen Periode steigt in die Sphären der Metaphysik, ja Mystik, empor und wird zur treibenden Kraft irrationaler Naturgeistigkeit (Abb. 123 u. 124). Maeterlinck zaubert diese große Unbekannte in alle Erscheinung hinein. Jenseits von Gut und Böse umspielt sie unsichtbar alles Sichtbare, leitet und lenkt. Baudelaire setzt sie einer schwülen sinnlichen, satanischen Kraft gleich, die immer und überall die Seele in zitternde Schwingungen bringt. Losgelöst von aller geschichtlichen Handlung und ihren nationalen Zusammenhängen, werden die Ereignisse zu inneren im Dämmerlicht des Ungewissen sich bildenden Seelenakten, die nur langsam sich zu Willensakten verdichten, um durch stillen Klang einer seelischen Unterströmung oder philosophischen Symbolik in die Tiefe und Weite einer universalen Natur hinauszuweisen. Von der ästhetischen Formulierung der künstlerischen Impressionen, bei denen alles das „Wie", nichts das „Was" bedeutet, schritt man zur künstlerischen Gestaltung des Geistes der Dinge, ihrer unmeßbaren Vitalität fort, sah, gestaltete sie in jenem wundersamen Strömen, das nur in seltenen Stunden hörbar von Welt zu Welten leitet: das Fiebern und Stürmen des Lebens, das alle Dinge zu einem Lebendigen macht (Abb. 123), die geisterhafte Größe ihrer Ganzheit (Abb. 125) die kristallinische Gesetzlichkeit und harte Energetik ihres wundersamen Wachstums (Abb. 124), das Ringen einer zerklüfteten Seele als kosmisches Geistesdrama ist der Inhalt des modernen Naturbildes. An Stelle der „Landschaft" tritt die Natur als geistige Totalität (Abb. 126).

Es war freilich anfangs wie Heinrich Hart schrieb, „die Weltempfindung — Weltanschauung wäre zu viel gesagt — jener Tugend: ein seltsames Gemisch von idealistischer Schwärmerei und negativer Kritik, von Optimismus und Pessimismus, von Gläubigkeit und Hohn, von Überhebung und Verbitterung". Viel Bizarres und Abenteuerliches, das rasch wieder von der Bildfläche verschwand. Die neunziger Jahre waren die Flegeljahre der neuen Zeit und ihre „Jugend" eine Mischung von brutalem Egoismus und kindlicher Gutmütigkeit, die sich mit fröhlichem Behagen auf den hochgehenden Wogen ihrer sinnlichsten und derbsten Instinkte zum Phantasiehimmel des Philisters treiben läßt. Sie hat nirgends amüsantere Früchte getragen

Abb. 127. J. Diez, Neptun
(aus „Die Kunst für Alle", F. Bruckmann A.-G., München).

wie in München, von Stuck bis zu Erler und Diez (Abb. 127). Es war keine Revolution, die vom Pathos der Propheten getragen wurde. Man warf im Jugendübermute zunächst einmal dem Bau der „Tradition" einfach Tür und Fenster ein, sagte der Allerweltsweisheit eine fröhliche Fehde an und stärkte und verjüngte den Geist in der tauigen Morgenfrische eines grenzenlosen Übermuts. Eine kräftige Generation drängte nach: „Tore auf", schrieb Friedrich Lienhard, „ich will kein Programm in Worte spannen! In das Leben der Nation und des Erdballes hinein, in das Bewußtsein des alloffenen Weltraumes; heraus aus den Hallen des Formalismus, des vierten Standes der Nervenkunst, der Verstandestheorien, kurz, heraus aus geistigem, örtlichem und zeitlichem Partikularismus."

Die Stimme der werktätigen Propheten und Bahnbrecher war freilich ganz anderer Natur als die, die diese jugendlich leichtsinnigen Stürmer erwarteten. Ihr Weg führte weit ab von jener sonnenbeglänzten Oberfläche des Lebens, auf der sie sich tummelten.

Bei van Gogh wie bei Nietzsche eine völlige Abkehr von der üblichen Ordnung des Daseins. Mit prophetischer Leidenschaft — Worte und Farben wie abgestoßene Schreie der Verzweiflung oder ein brünstiges Frohlocken des Siegers — projizieren Nietzsche und van Gogh ihr eigenes „Ich" hinein in den Kosmos und vom rasenden Strudel ihrer künstlerischen Phantasie getragen, die alle gegenständlichen stofflichen Unterschiede aufhebt im wilden Getümmel von Hell und Dunkel (Abb. 123), fühlen sie die Schöpferkraft des Universums, und der Taumel dieser Einheit in seinen unendlichen Weiten endet für sie beide in der Nacht des Irrsinns. Van Goghs Landschaften sind ein einziger inbrünstiger Hymnus an diese satanisch-wilde Kraft, die unnennbare Naturgeistigkeit, die alles gleichmachend in den dämmrigen Wirbel ihres Lebens zwingt. In Delaunays Eiffelturm (Abb. 124) zerbricht der empirische Körper des Turmes in dem bizarren Wunder krystallinischer Weltenenergetik, die den Turm in einen sich türmenden Reichtum eines horizontlosen Lebens sich verwandeln heißt. Höher als das höchste Gebirge und tiefer wie das tiefste Meer. Henri Matisse (Abb. 26) löst die Farbe ganz von stofflicher, gegenständlicher Wirklichkeit und läutert sie zur visionären Kraft, die wie ein wellender Strom der Ewigkeit menschliches Leben trägt, im wortlosen Rhythmus, unwissende, willenlose Kinder im friedvollen Spiel. Bei Hodler (Abb. 40) wird jedes Ereignis zur ritualen gesetzlichen Handlung, zu Seelenakten zeitloser Menschen im zeitlosen Raum, und bei Cézanne löst sich alles Sein in eine spirituelle Energetik auf, deren Naturhaftigkeit das Menschliche im Kosmischen sich verlieren läßt (Abb. 33, 128, 129).

Die Kunst löst sich allerorts von den Trivialitäten bloß empirischer Inhalte und geht kosmologischen Problemen nach, die das „Geistige" nicht mehr auf den engbegrenzten Begriff einer rein künstlerischen Welt festlegten, sondern den „Weltgeist" als eine absolute wirkende Kraft zum unmeßbaren Gegenstand ihrer Gestaltung erhoben. Das Jahrhundert hat in seinen Systemen diese Einheit der Dinge in und über allen Dingen längst erkannt, sei's, daß es diese in der gesetzlichen Einheit des Denkens oder im Mechanismus des Geschehens oder im Organismus des Seins fand; nun aber durchdrungen von dem Lebendigen des Gefühls, erfüllt mit allen wilden Leidenschaften der Seele, erwacht, wie Ewald sagte, jenes tiefere Naturgefühl, das sich zum kosmischen Affekte steigert (Abb. 128).

Der Ausdruck dieser Sehnsucht nach universaler Lebenseinheit ist Nietzsches Nachtlied:

> Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
> Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.
> Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.
> Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin.
> Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig. Wie wollte ich an den Brüsten des Lichtes saugen!

Die rationalistischen Systeme, die Licht bringen sollten, erscheinen auf einmal als fahle Grenze, die von den Wundern der nächtigen Rätsel und allen kosmischen Weiten, von der Kraft des persönlichen Erlebnisses trennen, deren Zusammenhang sich nicht mehr kosmo-

Abb. 128. Cézanne, Badende (Phot. Druet, Paris).

politisch wie in der Renaissance, sondern international-sozial charakterisiert. Der soziale Gedanke war längst zur europäischen Großmacht geworden. Nun wird man sich der Inhaltlosigkeit jener Ideosynkrasie des Geistes, der impressionistischen Schöpfungen bewußt, und das passive vegetative Zusammensein der Gestalten muß dem aktiven positiven Inhalt einer Gemeinschaft alles Lebendigen Platz machen, das über die überlieferten Begriffe des „Menschlichen" und „Natürlichen" weit hinausdrängt. Schon Stirner nannte den Begriff des „Menschlichen" den Schatten eines alten Gespenstes. Die Menschheit fühlte sich einsam in ihrer aristokratischen Vereinzelung der Natur gegenüber. Gopau findet den höchsten Sinn und Genuß des individuellen Daseins in der bewußten Lebensgemeinschaft mit der Gesellschaft und darüber hinaus mit dem Universum (Vgl. Cézanne, Abb. 128, 129).

Dementsprechend haben sich langsam Form und Inhalt der Kunst verschoben. Das humanistische Lebensideal war längst in der impressionistischen Kunst verblaßt, in der die unmittelbarste und reine Formwirkung das Gegenständliche zur Passivität verdammte. Aber in dieser dumpfen Ergebenheit des Lebens im Bilde gegenüber dem brutalen Machtanspruch eines kühn sich durchsetzenden rationalistischen Subjektivismus lag doch von vorneherein im Keim auch der Grundgedanke des Denkens der neuen Zeit. Das Kunstwerk wird zum Resultat eines Schöpfungsgedankens. Ziel der Gestaltung ist nicht mehr die malerische Einheit der freien natürlichen Vielheit der Erscheinungswelt, sondern die Wesensgleichheit aller Erscheinungen als Teile eines geistigen Weltganzen. Haus und Wolken, Mensch und Raum, Körperliches und Räumliches verlieren bei van Gogh, Cézanne, Delaunay, Marc u. a. ihre körperliche Grenze, ihre geistige wie stoffliche Verschiedenheit. Die

Abb. 129. Cézanne, Bacchanal, Sammlung Pelerin (Phot. Druet).

rationalistischen Systeme künstlerischer Bildordnung verschwinden, und die Form wird statt zum regulativen Prinzip zum geistigen Ausdruck übergegenständlicher Vitalität oder zur geistigen Eigenschaft der Dinge, durch die sie uns als Gebärde der ihnen eingeborenen höheren Lebenskraft oder Lebensordnung erscheinen.

Die deutsche romantische Ideenwelt vor allem ist es, die hier weitergebildet fortlebt. Die sentimentalische Scheidung von Umwelt und Innenwelt hat ebenso wie das Spannungsverhältnis von individueller Welt und Norm seine tragische Bedeutung verloren, denn die Welt erscheint nun in jedem ihrer Ausschnitte oder dinglichen Vereinzelung als geistige Totalität, deren Wert in den neuen Beziehungen zum Leben und zu unserem geistigen Menschen steht. Durch die Tat hat nun auch der bildende Künstler nach W. v. Humboldts Lehre völlig das Recht, selbst den Maßstab zu eigener Beurteilung aufzustellen. Denn der Künstler beginnt jetzt jenen objektiven Geist zu schildern, unter dem auch Hegel in seiner Rechtsphilosophie den übergreifenden Lebenszusammenhang der Individuen versteht. Das formale Wesen der einzelnen Erscheinungen wird durch ihre Bedeutung bestimmt, welche sie als Glieder in der Selbstentfaltung des Geistes haben, und Geist ist Weltidee, ist Gott. Daher wird weder die natürliche Wirklichkeit, wie sie ist, noch auch die Welt, wie sie als Resultat der Konstruktion des Denkens erscheinen soll, sondern die schöpferische Kraft dargestellt,

Abb. 130. Carlo Carra, Die Macht der Straße
(aus Fechter, „Der Expressionismus").

die sich hier durch die harte Organik und Größe ihrer alles bestimmenden Macht (Abb. 25), dort durch ihren irrationalen Reichtum offenbart (Abb. 123). Wie die Hegelsche Logik, so fällt auch in der modernen Kunst die Bildgesetzlichkeit mit einer künstlerischen Metaphysik zusammen, die rasch in die Mystik und in das Irrationale, ja Geisterhafte (Abb. 15, 125, 126) sich verlor.

„Wirklichkeit" heißt hier nicht das Objektive, sondern das Absolute, das die innere Einheit der Natur ausmacht.

Man hat diese Gestaltungsweise „expressionistisch" benannt.

Indem die Kunst in dem frei schöpferischen Walten des Individuellen das Welttypische selbst zu erkennen beginnt, hat jetzt der objektivierte dramatische Zustand der Zivilisation mit seiner antagonischen Spannung von den Instinkten des Gefühls und dem System der sozialen Gesittung, der Individualität der Persönlichkeit und dem Typus der Gesellschaft an Interesse verloren. Die elementare „Natur" ist nicht mehr bloße Erscheinung, sondern formgewordener, schöpferischer Wille. Die persönliche Vorstellung ist in der besonderen Gesetzlichkeit ihrer künstlerischen Verwirklichung nur eine individuelle Formel, in der sich das Phänomen, der inneren Einheit alles Lebendigen, sei's als Ereignis, sei's als ewiger Zustand, sichtbar macht. Die rationalistischen Systeme zur Herstellung räumlicher Wirklichkeit haben damit ihre zielsetzende Bedeutung verloren, da ja nicht die erscheinungsmäßige Realität des empirischen Raumbildes, sondern seine Idealität als gewordene, sich verändernde, lebendige Einheit Objekt der Gestaltung geworden ist.

Die Franzosen unterscheiden sich dabei wieder grundsätzlich von den Deutschen: Sie zwingen den Gegenstand unter Zerstückelung seiner empirischen Realität in die kosmische Energetik ihres künstlerischen Systems (Kubismus, Abb. 11; Picasso ist zwar von Geburt Spanier, aber doch als Haupt der französischen Schule anzusprechen). Die formale Ver-

wirklichung dieser mystischen oder metaphysischen Gesetzlichkeit der Erscheinung ist alles. Der Deutsche dagegen geht von der Individualität seines Gegenstandes, seiner spezifischen Geistigkeit aus und sucht in dieser das alles Einzelne im Tun, Wollen und Sein bestimmende irrationale Wesen der Ewigkeit (Abb. 16). Die Romantik in ihm war nicht auszurotten.

Die Russen griffen am revolutionärsten ein. Kandinsky wagt die von aller Gegenständlichkeit befreite Phantasie gewissermaßen in einem kosmischen Panorama (Abb. 9) zu geben, während die Italiener (Futuristen) teils ins Novellistische verfallen und in heterogener Gegenstandsgruppierung auf das Anarchische der Phantasie pochen, die Geistigkeit ihres Gegenstandes (Abb. 130) aber in einem bloßen Phantasiepanorama materialisieren.

Die Deutschen scheinen neben den Russen im Vorteil zu sein. Denn es ist ihr Erbe, das nun lebendig wird. Ihre Leistungen im frühen und späten Mittelalter als gewaltigste und reinste Verkörperung der religiösen Weltanschauung der Zeit erleben eine Renaissance, auch jenseits der deutschen Grenzen.

Das moderne Bild, das Kunstwerk, erhält einen andern Platz in der Kultur. Es will nicht mehr das Objekt des Genusses einer ästhetisch gebildeten Kaste, sondern Verkörperung jener inkommensurablen Welt sein, die unser Innerstes umschließt. Es will nicht erlösen von der Welt, wohl aber den Besitz ihrer inneren Größe vermitteln, die wunderreiche Gestaltenfülle der schöpferischen Kraft selbst, die unser aller Heil und unser aller Verderben ist. Es will als gestaltete Welterkenntnis Religion sein, befreit von jeder Historie. Schleiermacher'sche „Reden" erscheinen hier gewissermaßen in ihren praktisch-künstlerischen Folgerungen: sein idealisiertes Mittelalter in moderner Gestalt. In dem Augenblicke, da die optische und chemische Wissenschaft mit dem photographischen Apparat restlos die farbige empirische Wirklichkeit wiederzugeben vermag und damit den Traum von Jahrtausenden erfüllt, zieht sich die Kunst in ihr ureigenstes heiliges Reich zurück, verflucht das genießende Auge und die hinkende Weisheit der Ästheten wie die gemeine Lust der Masse und geht mit der Philosophie, die ihr selbst auf halbem Wege entgegenkommt, einen unerhörten Bund ein. Beide wenden sich von der an der Naturwissenschaft orientierten Empirie ab, um dafür in einer — nicht selten mit mystischen Ideen durchsetzten Welterkenntnis — den Sinn des Lebens gestaltend zu erfassen. Damit wird die Kunst auf ihre ältesten Zwecke zurückgeführt: sie wird zur Veranschaulichung religiöser Welterkenntnis. Die Kunst will wie von alters her Mitteilung eines Inhaltes sein, der die elementare Welt des schöpferischen Gedankens unmittelbar zum anschaulichen Erlebnis werden läßt. Der raffinierte Reichtum der sinnlichen Erfahrung hat in dieser Kunst so wenig mehr einen Platz wie die artistische Geschicklichkeit des Könners; desto mehr gilt die Erfindungsgabe der künstlerischen Vorstellung, die Ausdrucksmacht ihrer individuellen anschaulichen Einheit. In der Gestaltung der einigenden Urwesenheit der Dinge verliert sich für diese „neue Kunst" der Gegensatz von Diesseits und Jenseits, von Mensch und Natur, Mensch oder Tier, wie auch der Geschlechter. Im Blicke des Tieres (Abb. 146), im Denken des Kindes, im Tun des Wilden (Abb. 39) sieht die moderne Zeit ein Stück jener verlorenen Urnatur des Menschen der Zivilisation. Man bestaunt das Wunder der animalischen Urkraft, die keine Zwiespältigkeit in ihrer robusten Größe kennt und jene ersehnte paradiesische Lebenseinheit besitzt (Abb. 145). Deshalb beginnen die künstlerischen Leistungen jener Zeiten für uns erhöhtes Interesse zu gewinnen, in denen der heilige Glaube an eine höhere Kultur und Geistesgemeinschaft die Differenziertheit des persönlichen Wissens und Wollens nie zum leitenden Kulturfaktor hat werden lassen: die Welt des Mittelalters und der orientalischen Kul-

Abb. 131. Paris, Große Oper.

turen. Es verschwinden die sozialen wie nationalen Ideen in dem Darstellungsgebiete der Kunst und machen dem Gedanken einer Einheit alles Lebendigen Platz, die das Vollkommenste und Höchste eben in diesem Bewußtsein solcher kosmischen Gemeinschaft erkennt. Ihr gegenüber verliert die Renaissanceidee von der Vollkommenheit des Menschen schon deshalb Wert und Sinn, weil der Hochmut des Vorrechtes begnadeter Intelligenzen zu einer Idealkonstruktion des „Menschentums" geführt hat, die den Modernen nur als eine brutale Vergewaltigung des unerschöpflichen Wunderreichtums ihrer Ganzheit erscheint. In der rätselhaften Einheit von Natur und Mensch der „primitiven" Völker, dem unverstellten Reichtum ihrer Seele sieht die Gegenwart vielfach ein verlorenes Paradies, und auch das stolze Ahnengeschlecht der eigenen, europäischen Kultur verliert den Nimbus aristokratischer Vereinzelung durch die Kenntnis seiner orientalischen Wurzel. Das durch die Deutschen vor allem entwickelte transzendentale Denken mit seinen mystischen Einschlägen hat das innere Wesen der Kultur dem des Orientalen nahegebracht und den Boden für ein Verständnis dieser trotz seiner elementaren Gegensätzlichkeit uns heute noch fast unverständlichen Welten außereuropäischen Denkens geebnet. Man beginnt hier ganz im Gegensatz zum Impressionismus statt der bloßen Beschreibung der Vorstellungsmaterialien die elementaren Denkprinzipien zu ergründen, um ein Verständnis innerhalb der Eigengesetzlichkeit der nationalen Welt zu erreichen und im ganzen doch wieder über die engen Grenzen der eigenen Kultur hinaus einen tieferen und freieren Blick für die Menschheit sub specie aeternitatis zu gewinnen. Erst jetzt beginnt die Zeit von einer intereuropäischen zu einer Weltkultur und Weltkunst fortzuschreiten. Es liegt in der Natur der Sache, daß das junge Geschlecht gegen die Welt europäischer Kultur, ihre satte Zufriedenheit und die Selbstgefälligkeit ihres durch das Erbe geheiligten Wissens Sturm läuft. Der Gegendruck kommt gewissermaßen politisch durch den Weltkrieg zum Ausdruck, in dem

Abb. 132. Brüssel, Justizpalast.

sich die neue Zentralmacht als der berufene Träger der neuen Kultur von ganz Europa, wo nicht befehdet, so doch verleugnet sieht. Die deutsche Nation hatte hier im Herderschen Weltreich des Geistes längst von einer Menschheitskultur geträumt, die den Lebenswert und Lebenssinn veredelt im Glanze der Unsterblichkeit zeigt. Ist's ein Zufall, daß der Orient auf ihre Seite tritt? Die Bescheidenheit und Demut dieser neuen Menschheit ist nicht das Zeichen ihrer Schwäche, vielmehr der Ausdruck einer Kraft, die über den Einzelnen hinweg im Organismus des Kosmos die Heiligkeit ihres größeren Daseins sucht.

Die Stileinheit jeder dieser beiden Perioden nachzuweisen, ist ebenso schwierig wie die Stilunterschiede zwischen den beiden in ihnen sich gestaltenden künstlerischen Anschauungen kurz zu skizzieren. Schon der Umfang einer sehr gesteigerten Produktion, von der Verschiedenheit im Werte ganz abgesehen, erschwert das. Die fieberhafte Nachfrage nach Kunst, hervorgerufen durch das märchenhafte Wachstum der Städte wie des bürgerlichen Vermögens, zeitigte auch auf dem Gebiete der Kunst ungesunde Verhältnisse. Die rasch sich verfeinernde mechanische Reproduktion von Bildwerken und kunstgewerblichen Arbeiten verführte zu einer nie gesehenen Verflachung und Verminderung der künstlerischen Qualität und einem erschreckend raschen Sinken des künstlerischen Instinkts in der breiteren Masse des Volkes. Der Triumph der Maschine schien der Tod der Kunst. Und doch wird man sagen müssen: es war kein schlechtes Zeichen für die Stärke der europäischen Kultur, daß sie diese Krisis überwand, die furchtbarste kulturelle Katastrophe vor dem Weltkriege.

Was die Bauwerke der dritten Periode kennzeichnet, ist der materiale Prunk, das Ungeschlachte eines ganz äußerlichen aber triumphalen Macht- und Kraftbewußtseins. Dieser Wille führte zur Anlehnung und Verwertung des Renaissancebaustiles. Die Monumentalität geht vielfach ins negerhaft Klotzige. Gegenüber den Bauten dieser Zeit haben die der vorangegangenen etwas Zimperliches. Am deutschen Reichstagsgebäude von Paul Wallot verschwindet die künstlerische Form in der materialen Riesenhaftigkeit der ganz vergegenständlichten Motive. Schinkel ist ein Askese gegen Wallot, und Semper (Abb. 76—78) erscheint trocken und philiströs daneben. Über der stofflichen Pracht der Säulen, Gesimse wird daher der ganze Bau zu einer schwer über dem Boden lagernden Masse, deren ermüdend eintönige Fassadengliederung in eine übersättigte, substanziell träge Pracht sich verfilzt.

Auch für die Pariser Oper (Abb. 131) gilt trotz des künstlerischen Abstandes Ähnliches: das künstlerische Motiv geht in der gegenständlichen Pracht der Säulen, Gesimse, Schmuckzutaten unter. Das charakteristische, baukünstlerische „Mal" der Zeit ist jedenfalls der Brüsseler Justizpalast (Abb. 132), von Joseph Poelaert 1866—1883 erbaut. Trotz gewaltiger materialer Ausdehnung und Pracht alles trotzige Spannung, Energie, ein Wille, der das Material sich bezwingt und das verwirrende Vielerlei prunkhafter Formen diktatorisch zur Ordnung ruft. Die Säulengalerien zwischen den vorspringenden Flügeln steigern deren materiale Riesenhaftigkeit, indes das hochstrebende Mittelportal ebenfalls aus kleinstem Türmotiv zu schlundartiger Weite sich verbreiternd, kühn zur Silhouette des Kuppelbaus sich auftürmt. Man erkennt überall in den barock komplizierten Einzelheiten das teilweise an Michelangelo sich orientierende Motiv: das Bemühen, Säulen, Gesimse usw. dem Materialen des Baublockes einzubinden und eine von innen her wachsende Energie, eine höhere, sich selbst verwirklichende herrische Macht sichtbar zu machen, als gälte es, die rigorose Gewalt des Gesetzes in der dunklen Organik dieser zyklopischen Baumassen selbst zu gestalten. Man tut dieser Stilathletik, die hier durch Beigabe assyrischer und babylonischer Einzelheiten dem Bau vielfach ein abenteuerliches Gesicht gibt, nicht zu viel Ehre an, wenn man sagt, der Brüsseler Justizpalast ist das imposanteste Denkmal subjektivistischen künstlerischen Machtbewußtseins, das nicht in einem lahmen Eklektizismus, sondern in kühner, rigoroser Eigenwilligkeit die heterogenen historischen Formen zusammenschweißt, um nicht bloß ein Bauwerk, sondern ein Monument seiner Idee zu schaffen, das ein Stück ihres Ewigkeitswertes auch im System Formen zur Schau trägt. Ist das deutsche Reichstagsgebäude ein Kind eines lauen kosmopolitischen Akademismus, nüchtern, trivial bei aller Wohlanständigkeit, einer gesunden Sinnlichkeit, so ist der Brüsseler Justizpalast der erste expressionistische Monumentalbau der neueren Zeit, dem die zweite Hälfte der Stilperiode (seit 1890) kein dem neuen Geist entsprechendes, gleich imposantes Denkmal entgegenzusetzen hat.

Das Neue begann am reinsten sich jedoch in den Werken jener englischen Architekten zu gestalten, die durch die Schule der Eisenkonstruktion zum Teil hindurchgegangen sind.

Der neue Stil kam durch die neuen Aufgaben, die der moderne Architekt erhielt, das bürgerliche Miet- und Geschäftshaus, sowie die öffentlichen Nutzbauten (Abb. 133, 134). Die neue künstlerische Geisteswelt brachte nicht die Technik, sondern umgekehrt der Geist schuf so sich kraft der Technik neue Ausdrucksmittel. Das Eisen, in dem die Zeit sich selbst ihren Baustoff formte, wurde zum entscheidenden Faktor bei den neuen baulichen Aufgaben.

In den Eisenbauten offenbart sich zuerst und am klarsten der Stil und Wille der Zeit: die rationale Ökonomie in Kraft und Material, die Lösung mit einem Minimum von Arbeit ein Maximum an Kraft! Niemals vorher wurde mit so großartiger Folgerichtigkeit das bau-

Abb. 133. Oxford, Naturhistorisches Museum.

Abb. 134. Paris, Bibliothèque Ste. Geneviève (aus Meyer, Eisenbauten. Verlag Paul Neff, Eßlingen).

liche Problem auf seinen elementaren Bestand, den belichteten Raum, zurückgeführt. In der ersten Weltausstellung in London 1851 gaben sich die Völker in einem Palast aus Eisen und Glas zum erstenmal ein Stelldichein. Es wurde das Eisen, der harte „Riesensprößling des Erzes", von dem zerbrechlichsten Körper, dem Glas, umfangen und zum Träger der neuen künstlerischen Ideenwelt der Zeit. Ein Blick in das Innere ist ein Blick in die Kirche des modernen Geistes, die phantastische Riesenhaftigkeit seiner Ideenwelt, die rohe Eigenwilligkeit seines systematischen Verfahrens und die ungeheure Spannung seiner disziplinierten Energie.

In den ersten öffentlichen Bauten, die auf Grund dieser Stoffverbindung entstanden, wie in dem Naturhistorischen Museum in Oxford (Abb. 133), glaubte man noch der nackten Struktur des Raumes ein veredelndes gotisches Mäntelchen umhängen zu müssen. In der Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris (Abb. 134) von Henri Labroust werden die eisernen Bogen und Säulen ohne „historische" Stilbeigaben zum freien künstlerischen Organ an sich, das die Decke mit den graziösen stegförmigen Bogen vereint über den hellen Lichtgaden der beiderseitigen Fensterreihen förmlich schweben läßt. Aus der Empirie der Konstruktion gewinnt mithin der neue künstlerische Geist das Material seiner Formen, die ihm zum Symbol der eingeborenen Kräfte des Raumkörpers werden. In diesem Formensystem verwandelt sich das Materielle des Raumes in eine rein formal sich aussprechende Energie, deren Spannung und Verspannung den Gedanken einer neuen künstlerischen Harmonie bringt, die nicht auf das dynamische Gleichgewicht in sich selbst verankerter Massen, sondern auf eine spirituelle Energetik des Körperlichen hindrängt. Es gilt die innere Ordnung als geistige Energie sichtbar zu machen, doch nicht um das Material zu vergeistigen, sondern das Geistige im Materialen zu gestalten. Darin liegt die Bedeutung dieser Bauten, die „Imponderabilien" ihres Stiles. Sie verallgemeinern den Begriff des Geistigen und des Materialen, in dem der Geist sich selbst den Stoff erschafft, in dem er künstlerisch sich verwirklicht, und führen den Begriff des Künstlerischen auf das organisch Notwendige zurück. Die Form soll rationale Tat-

Abb. 135. Makartzimmer.

sache struktiver Wirklichkeit sein. Man landet so bei einem Begriff baukünstlerischer Wahrheit und spezialisiert damit den Kunstbegriff im Architektonischen. Letzten Endes freilich bleibt die „Ordnung" auch hier dem Materialen immanent, nur vergegenständlichen sich hier die Motive nicht in einem historischen Stilmotiv. Das „Künstlerische" liegt in der rationalen Bindung und Ordnung des Struktiv-Notwendigen. Es will nicht mehr sein als vereinheitlichter Wirklichkeitskomplex.

Gleiche Erscheinungen und Gegensätzlichkeiten wie die Bauten zeigt auch das Kunstgewerbe. In dem sogenannten Makartzimmer der achtziger Jahre führt das malerische Durcheinander zu einer Absage an jede einheitliche Formung des Gesamtraumes. In der anarchischen Gruppierung der Möbel haben nur noch die einzelnen Möbelgegenstände und das verwirrende Vielfache der stofflichen Pracht das Wort (Abb. 135). In dem englischen Zimmer (Abb. 136) dagegen gleichen sich alle Einzelheiten dem geometrischen Grundmotiv der Wand in schlichter, klarer Disposition an. Sie verzichten auf jede künstlerische Sonderdurchbildung zugunsten der Raumeinheit, in der allein der Wert des Künstlerischen gesucht wird, ohne daß sie die Form als konstruktives Organ von den körperlichen Einzelheiten ablöst. In ihrer sinnlichen Schwere, ja Schwerfälligkeit rücken diese daher auch weit ab von den Werken der vorangegangenen Periode des Adam, Chippendale u. a.

Abb. 136. Englisches Zimmer.

Hier lösen sich die Fäden aus dem Wirrwarr der Stilverschiedenheiten, die aus den verschiedenen Prinzipien der Künste zu einem zeitgeschichtlich umgrenzbaren Kunstwillen führen. Die Malerei darf nicht mehr als eine für sich zu betrachtende stilgeschichtliche Besonderheit im 19. Jahrhundert angesehen werden.

Die impressionistische Malerei gründet ihren Stil auf dem Begriff einer spezifisch künst-

lerischen Wirklichkeit. Der Begriff der künstlerischen Wahrheit wird materialistisch umgrenzt, in dem man als wahren Gegenstand der malerischen Darstellung das farbige Licht als das gegebene Prius des subjektiven Wirklichkeitseindruckes bezeichnet, das formale System ordnet sich ganz dem Charakter dieses Materials unter, d. h. es wird charakterisierende Eigenschaft des farbigen Lichtes, in ihm liegt das Geistige, Organische der sichtbaren Wirklichkeit als einer rationalen Tatsache. Die Linie ist nur insoweit im Bilde lebendiger Faktor, als sie zugleich farbiges Licht ist. Diese Einheit von Form und Material der Gestaltung erscheint mithin auch hier als das wichtigste Stilproblem, als eigentlich treibender Faktor, eine monistische künstlerische Weltauffassung, deren materialistisch-realistischer Kern in der offiziellen Kunst am deutlichsten, um nicht zu sagen abenteuerlichsten, zutage tritt. Indem man die „Form" zur Eigenschaft des Gegenstandes, unablösbar von demselben, machte, ergaben sich zwei Möglichkeiten: die eine, die das künstlerische System in der materiellen stofflichen Wirklichkeit überhaupt aufgehen ließ, die andere, die den Gegenständen dieser Wirklichkeit nur insoweit im Bilde Raum gab, als sie künstlerisches Interesse haben, als sie künstlerische Wirklichkeit sind. Piloty, Makart (Abb. 107) wie Manet haben somit dieselbe stilgeschichtliche Wurzel. Bei Piloty ist der Gegenstand der Darstellung ganz Wirklichkeit, bei Manet wird er problematischer Natur, zur Indifferenz verdammt gegenüber der künstlerischen Wirklichkeit. In diesen beiden entgegengesetzten Polen lag allein die Möglichkeit der Lösung des neuen künstlerischen Problems. Böcklin würde hierbei zu dem ersteren zu zählen sein. In seinen Schöpfungen verliert sich die formale Organik ganz in die panoramatische Wirklichkeit seines Phantasiereiches, die Welt der Phantasie soll glaubhafte Wirklichkeit werden, die materiale Riesenhaftigkeit des Raumes wie alle künstlerischen Ausdrucksmittel dienen im Grunde nur der Wirkung des gegenständlichen Mittelpunktes als „stimmunggebenden" Gegenstand. Selbst so äußerliche Mittel wie Rosengirlanden müssen hierzu in der Nymphengrotte der Münchener Schackgalerie herhalten. Man wird die groß in den Silhouetten und oft auch architektonisch erdachten Bilder vergeblich auf Linienmotive hin prüfen. Alles „stilisieren" wäre Böcklin dabei als eine Versündigung gegen seine Vorstellung von der Wahrheit der Natur erschienen und dies trotzdem er nur ein Phantasiereich malte. Er materialisiert sich die künstlerische Idee zu diesseitiger Wirklichkeit und verliert dabei alles Spirituelle. Das Verhängnis der Böcklinschen Kunst, wie das Verhängnis der Zeit! Am schlimmsten hervortretend bei den englischen „Romantikern" (Abb. 119), dem äußersten Extrem dieser Welt; bei Makart (Abb. 107) vollends dient dieses Phantasiereich zur karnevalistischen Prunkentfaltung, dem materiellsten Augenschmaus, „Stilleben mit Menschenfleisch".

Versinkt hier die Bildstruktur in der Sinn- und Zwecklosigkeit einer hindämmernden müde gewordenen Haremssinnlichkeit, so wird sie im andern Extrem, in Hans von Marées Bildern, (Taf. II, V, Abb. 25) zur heiligen Ordnung, die allem Sein und Tun den Stempel der Zeitlosigkeit gibt und doch ihm seine körperliche und räumliche rationale Gestalt, sein Wirklichkeitsgesicht beläßt. Diese ordnende Kraft aber erhebt sich nicht zur beherrschenden Gewalt über der Wirklichkeit, sondern sie lebt gewissermaßen als das unsichtbare Phänomen in ihr, als innere Ganzheit, die in sich ruhende Einheitlichkeit, als die absolute und elementare natürliche Eigenschaft der Wirklichkeit, als Naturtotalität. Jede Linie muß daher körperhafte Wirklichkeit und sinnvolle Organik zugleich sein. Jeder Körper im Bilde ist wohlberechneter Teil seiner übersichtlichen Organik. Der Körper ist formales Motiv des Bildraumes, hat so Teil an seiner rationalen Ganzheit und bleibt doch ganz klar sich silhouettierender Körper, sinn-

Abb. 137. Meunier, Die Arbeiter.

Abb. 138. Rodin, Balzac, Teilansicht (aus Rilke, Rodin. Inselverlag).

lich, schwer. Der Gegenstand der Darstellung, die Historie, oder besser das Historische, wie Persönliche in den Figuren der Erzählung tritt zurück gegenüber der in dem farbig-formalen Aufbau vor allem sich rational ausdrückenden Bildidee, gegenüber dem Gedanken ihrer inneren formalen Einheit. Einheit heißt hier innere Notwendigkeit.

Von hier wird man den Weg leicht zur Stilproblematik der Eisenarchitektur und den bahnbrechenden englischen Werken zurückfinden, wie ja überhaupt die stilistischen Gegensätze von Makart und Hans von Marées in der Architektur am leichtesten und am deutlichsten wieder erkennbar werden.

Der Versuch, diese Stilgegensätze in der Plastik festzustellen, würde zu einer Gegenüberstellung von Rodin und Hildebrand führen, wobei Dalou, Begas u. a. dem durch Makart, Piloty vertretenen Realismus sich anreihen würden. Rodin faßt den Menschen in der Kunst als geistige Ganzheit auf, ebenso wie die Natur, weshalb er auch so gerne sie in den dunklen bestimmenden Strom irrationalen kosmischen Lebens versetzt (Abb. 37), der Wille, die Gebärde sind ihm nicht wie etwa Rauch charakterisierende Handlung, sondern seelischer Zustand, den der Formen- und Stilcharakter jeweils unterstützt. Der ganze „Stil" ist hier Gebärde, die aber über allen augenblicklichen Willenszielen steht, nur Wille als vitale Macht der Seele ist. Rodin ist durchaus ein Kind seiner Zeit. Die Form ist ihm generelle Eigenschaft der körperlichen Substanz. „Form" heißt ihm Seele, Seele irrationale Kraft, anfanglos, endlos. Der Körper ist ihm das Material, in dem die seelisch-geistigen Energien wirken (Abb. 138). Deshalb erstreckt sich der geistige Ausdruck in seinen Porträts nicht auf das Gesicht allein, sondern auf die stoffliche und körperliche Gesamtheit seiner Bildwerke. Der Körper ist ihm nicht rationales Raumproblem, sondern ein Problem der materialen Dar-

bietung des Geistigen im Kubischen. Die Denkmotive der Zeit, die Einheit von Form und Material bilden auch die Grundlage der Rodinschen Kunst.

Es materialisiert sich in Rodin das Geistige. Deshalb darf Rodins „Impressionismus" nicht mit jenem Stil impressionistischer Plastik verwechselt werden, in dem Meunier (Abb. 137) das farbiggedachte Raum- und Körperbild auf die Plastik übertrug.

Hildebrand dagegen gründet sein künstlerisches System auf den spezialisierten Begriff eines Architektonisch-Plastischen (Abb. 139). Im Vordergrund seines Interesses steht das Problem der künstlerischen Einheit der Skulptur. „Form" ist Hildebrand ein System der rationalen räumlichen Einheit des Körpers, Einheit heißt ihm rationale Folgerichtigkeit eines künstlerischen Systems, das sich auf den naturwissenschaftlich beweisbaren Tatsachen unseres Gesichtsinnes aufbaut. Der Wert eines Bildwerkes liegt in dieser ihm als Kunstwerk eingeborenen Organik. Form heißt für Hildebrand der natürliche Bau des Lebens, wie er aus den Gesetzen einer vernünftigen Wahrnehmung erwächst, die elementare Ordnung im freien Wirken des Lebens. Diese Ordnung greift demgemäß über die Struktur des Sinnlichen, als körperliche Tatsache nicht hinaus, sie adelt nur den Gegenstand der Darstellung als körperliche materiale Realität.

Abb. 139. Hildebrand, Neptun in Straßburg.

Die Natur wird sinnvolle Wirklichkeit und damit geistiger Komplex erst, wenn sie durch die ordnende künstlerische Vernunft hindurchgegangen ist. Deshalb reicht das Geistige nur so weit wie der sinnlich formale Tatbestand der rationalen Körperwelt.

Bei Rodin wie bei Hildebrand ist die „Form" mithin Eigenschaft des materialen Körperlichen, das für beide Ziel, künstlerische Idee, nicht bloß gegebener Gegenstand, d.h. Körper an sich ist. Denn Hildebrand erweitert den Begriff des Körperlichen zu einer rationalen Organik der räumlichen Ausdehnung seiner materialen Endlichkeit, Rodin zu einer irrationalen Energetik einer im Körper sich materialisierenden Unendlichkeit. Deshalb baut Rodin organische und unorganische Körperwelt naiv in seinen Bildwerken zusammen, Wolken, Fels und Körper. Aber über den motivischen Beziehungen bleiben doch die malerischen Unterschiede der gegenständlichen Einzelheiten erhalten. Für die Einzelheiten des Brüsseler Justizpalastes gilt Ähnliches. Das baugeschichtliche Analogon zu Hildebrands Grundsätzen sind die englischen Bauten, und, um ein deutsches Beispiel zu nennen, Gabriel Seidls Bauwerke in München. Das Prinzregent-Luitpold-Denkmal in München ist deshalb vielleicht das edelste Beispiel derzeit in Deutschland geworden für ein streng organisiertes Zusammenwirken von Plastik, Monument und Bauwerk.

Es bleibt noch ein Wort über die neuen Gegenstände der Darstellung zu sagen.

Abb. 140. Rodin, Aktzeichnung.

Was hat Pilotys Triumphzug des Germanicus oder Seni vor der Leiche Wallensteins mit Böcklins Villa am Meere oder mit Manets Frühstück im Walde im Sinne eines Zeitstils gemeinsam?

Es ist leichter, die geschichtlich zu erklärenden Gegensätze in der Wahl der „Sujets" als das geistig Verbindende nach den Denkmotiven der Zeit anzugeben. Für die beiden ersten Künstler mag man im Hinblick auf die sentimental-romantische Auffassung der Gegenstände Beziehungen zur Not gelten lassen: das Walten der höheren Schicksalsmächte, die dem Wollen und Wirken des Einzelnen eine tragisch scheinende Grenze setzen, bleibt für beide der moralische Hintergrund. Bei Makart oder den Impressionisten jedoch scheidet sich die wirkliche Sinnesimpression von jedem metaphysischen Gedankenflug des Gegenständlichen. Die Makartsche Kunst mit ihrer hohlen, von einem Schimmer orientalischer Sinnlichkeit verklärten Pracht eines Parvenüdaseins will nur die erotischen Phantasien verwirklichen, die sich bei Likör und Mokka vor dem tiefen Décolleté der Damen in dem Salon einer üppigen Wiener Gesellschaft — bei entsprechender Veranlagung — von selber einstellen mögen. Bei Manet dagegen die heimliche Schönheit nüchterner Wirklichkeit, gesehen im Spiegel ihrer Farbigkeit.

Trotz dieser Verschiedenheiten kreisen alle diese künstlerischen Gestalten im Keime ihres Wesens um dasselbe elementare Problem, das die verschiedenartigen Beziehungen zur Vergangenheit eben verschieden ummantelt.

In Böcklins und Pilotys Kunst stirbt der alte überlieferte Humanismus im Klagelied um die Vergänglichkeit menschlichen Lebens und seiner materialen Pracht, um einem neuen „Humanismus" Platz zu machen, der zunächst in Hans von Marées' Kunst seine reifste Gestalt er-

hält. Man schickt sich an, sich von der engen Vorstellung vom Menschen als Schöpfungsmittelpunkt oder als der schöpferischen Großtat göttlichen Geistes und damit von dem Erbe der Renaissance zu befreien, indem man es gewissermaßen neu auslegte. Die Vorstellung vom Wesen des Menschlichen geht auf oder unter in der seiner allgemeinen Naturhaftigkeit mit kosmischem Hintergrund. Henri Matisse, van Gogh geben derselben Idee nur andern Inhalt und andere Formen.

In der Vernichtung des Menschenwerkes triumphiert bei Böcklin die düstre Kraft der Natur. Sie ist freilich noch keine sittliche Macht, sondern mehr materialistisch aufgefaßte rohe Gewalt, robuste Lebenskraft schlechthin, die sich über alles Menschenwerk hinweg im Diesseits austobt. In dieser Lebenskraft schwelgt zugleich der Künstler, schwelgt in der grauenhaft schönen, in der Vernichtung einigenden, in sich hineinziehenden Naturgewalt, dem neuen theatralisch distanzierten Ideal seines eigenen zwiespältig sentimentalischen Wesens. Was für Böcklin Wirklichkeitsideal (Abb. 117, 118), ist für van Gogh (Abb. 123) und Munch (Abb. 125), wirkende Idee in der Wirklichkeit. Man darf nicht sagen, daß Manet und seine Epigonen diese Einheit ästhetisch, nur daß sie sie künstlerisch gefaßt haben. Manets Olympia (Taf. III) kennt nur diese an und in der Wirklichkeit lebendige, vitale aber ganz unterpersönliche Macht, die weder erotisch noch spirituell, sondern nur stofflich körperliche Wirklichkeit und als eingeborene Eigenschaft eines untermenschlichen Daseins nicht animalisch, sondern in ihrer fast heiligruhenden Gebundenheit nur naturhaft sein will. Hierin liegt die besondere geistige Qualität, die der Gegenstand, die menschliche Gestalt, durch die künstlerische Formung erhält. Diese unterpersönliche naturhafte Geistesgemeinschaft in Manets Frühstück ist das über jeder einzelnen Gebärde traumhaft stillwirkende Agens, das die Menschen untereinander einigt. Auch Hans von Marées' Gestalten (Taf. II) bindet nicht ein höherer Wille, sondern die auch künstlerisch sich aussprechende vitale Verwandtschaft, und ihre antikische Nacktheit hat nur den Zweck, diesen Gedanken von aller nichtigen Alltäglichkeit zu befreien, ohne ihr die Kraft natürlicher, in einer rationalen Ordnung sich aussprechender Wirklichkeit zu nehmen. Bei beiden Künstlern geht der Begriff der Persönlichkeit in den einer natürlichen Geistesgemeinschaft auf.

Das drückt sich allgemein in der impressionistischen Kunst insofern künstlerisch aus, als das Geistige der Gestalt dem der Bildganzheit und Bildgeistigkeit sich unterordnet, dem wichtigsten Gegensatz der neueren Kunst zur Renaissance.

Die Bildgeistigkeit spricht in der Metapher ihres farbigen Systems von der Ganzheit der empirischen Natur als einer natürlichen Tatsache. Unter den Nachwirkungen der ererbten und besonders in Deutschland lebendigen humanistischen Ideen überträgt sich diese Welt unter charakteristischen Wandlungen auf positive Gegenstandsinhalte.

Am Ende dieser vierten Stilperiode beginnt nun eine neue Welt sich zu gestalten. Die Idee einer neuen Naturgemeinschaft jenseits des Menschlichen kündet sich an: Die vierte und jüngste Periode steht im Kampfe gegen den Materialismus in der Kunst, vom Wesen des Künstlerischen kam man zum Geistigen seines Wesens und damit zur Entmaterialisierung der Erscheinungsform. Sie will reine Verwirklichung des Lebens als einer schöpferischen Grundkraft geistiger Natur sein. Der Jugendstil begann damit. Die Form wird Linie und damit ein ästhetisches Produkt. Es war dies die vorübergehende Folge der Spezialisierung des Begriffes des Künstlerischen, daß sich der stilistische Umschwung ins abenteuerlich Ornamentale verlor. Der grenzenlose Stoff des Eisens vor allem trieb dazu, das vegeta-

Abb. 141. Patriz Huber, Darmstädter Haus 1901

Abb. 142. Emil Högg, Halle der Dresdener Ausstellung 1906

(aus „Deutsche Kunst und Dekoration", Verlag Alexander Koch, Darmstadt).

bilische „natürliche und elementare" Wachstumsprinzip als Grundform alles Wirkens des sichtbaren Lebens auf die Kunst zu übertragen. Damit stand man aber vor neuen Denkmotiven, indem man die Struktur der künstlerischen Systeme der Vorstellung von einer generellen Struktur des natürlichen Lebens überhaupt anzupassen versuchte. Das historische Kostüm verschwand völlig und die materiale und körperliche Organik der künstlerischen Motive lösen sich auf in einen abstrakten, unendlichen Fluß von abenteuerlichen Linien, in denen die subjektivistischen Neigungen der Zeit oft wenig erfreuliche Orgien feierten.

Aber der folgenreiche weitere Schritt wurde verhältnismäßig rasch gemacht. In dem subjektivistischen Naturalismus des Jugendstils lebten nur die Stilimponderabilien der dritten Periode in einer grotesken Form weiter. Man hatte begonnen, die künstlerische Welt in die Sphäre eines abstrakteren Naturalismus zu heben, die Natur gewissermaßen als Lebensidee im Kunstwerk zu gestalten. Nun löste sich auch der Naturbegriff von den engen Grenzen rational empirischer Wirklichkeit, vom Geiste der Natur kam man zur Natur des Geistigen als einem kosmischen Begriff, von der freien Wachstumsenergie der Natur zu der ihr eingeborenen höheren Gesetzlichkeit als einer alles Einzelne bestimmenden inhaltsreichen Macht.

Die Form wird Verkörperung eines ethischen Prinzipes, die Kunst stellt sich bewußt in die Dienste des Ewigen.

Die Architektur bei Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnt aus der Struktur des Gebäudes selbst den Ausdruck einer rigorosen, aber streng disziplinierten Willensmacht, das Symbol einer harten Ordnung, die nicht mehr ordnet, sondern in dem Formensystem gewissermaßen sich selbst als geistige Kraft verwirklicht. Die Form will System, Ordnung an sich

sein und verliert damit ihren Zusammenhang mit dem Empirisch-Gegenständlichen. Die Architektur als „Innendekoration" macht dies zunächst am deutlichsten.

In dem Darmstädter Hause Patriz Hubers (Abb. 141) symbolisieren die Deckenbalken nur die struktive Organik der Decke. Aber die Decke löst sich auf in ihre struktiven Glieder. Dasselbe gilt für die schmucklosen Möbel. Sie wollen nur ihre Strukturorganik sichtbar machen ohne jede ornamentalplastische Beigabe. Wohl sind die Stühle und Möbel aus denselben Grundmotiven wie die künstlerischen Glieder der Wand und Decke zusammengesetzt, erweisen dadurch ihre ideelle Strukturverwandtschaft, aber sie gewinnen keinen wirklichen Zusammenhang mit dem Gesamtraum. Der Raum löst sich als künstlerischer Organismus auf in seine Glieder. In der Diele von Emil Högg dagegen (Abb. 142) verschwindet dieses Gekünstelte und Gestelzte eines eitlen künstlerischen Intellektes, das über dem Wesen der Einheit die Einheitlichkeit des Gegenstandes seines Denkens verliert. Man sieht keine sich isolierenden Linien oder Möbel, alles bleibt gebunden an die Organik des Raumes als einer in sich künstlerisch geschlossenen Ganzheit und umgekehrt: jede gegenständliche Einzelheit fügt sich streng ein in den bestimmenden, fast nur in elementargeometrischen Grundformen sich kristallisierenden Rhythmus in die blockartige Festigkeit des dem Raum immanenten Systems. Daher ist dies System nicht mehr „abstrakte", d. h. ästhetisierte Form, die dem einzelnen Gegenstand ein bestimmtes künstlerisches Gesicht, den „Stil", verleihen will. Stil bedeutet nicht mehr äußere motivische Ähnlichkeitsbeziehung, sondern innere notwendige Zusammengehörigkeit der Teile, Stil will keinen äußeren Anreiz, keinen Imperativ, sondern den inneren Zustand einer stabilen Ordnung geben. Stil beginnt hier bereits über die ästhetische Formel hinaus zu einem ethischen Grundsatz zu werden, wenn auch von einer „modernen" Architektur im Sinne der jüngeren Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei noch keine Rede sein kann.

Für die Architektur des Außenbaues mag dies der Vergleich zwischen der Pariser Oper und der Stadthalle von Hannover erläutern. Die Pariser Oper (Abb. 131) setzt wirklich eine festliche „Fassade" auf. Der lebensprühende funkelnde Glanz und die stoffliche Pracht einer heiteren Ordnung wird gewissermaßen inszeniert. Die Baugruppe dahinter hat höchstens eine komplettierende, aber keine den Organismus bestimmende Bedeutung. Kuppel und Bühnenräume bilden nur den Giebel für die Fassade, die vorspringenden Teile des Bühnenhauses nur ihre rückwärtigen Flügel. Bei Bonatz und Scholer (Abb. 143) werden die künstlerischen Motive aus der struktiven Wirklichkeit genommen, klar treten Kuppel und Umgang in den linearen Rhythmen des äußeren Umrisses des von innen heraus bestimmten Gebäudes hervor. Aber die Kuppel ist nicht etwa wie in den Bauten der Renaissance die herrliche Krone des Baues, in der sich der künstlerische Grundgedanke zu völliger plastischer Klarheit entwickelt. Sie bleibt hier Teilmotiv, das durch die Schräge des Ansatzes nicht nur an die Silhouette des niederen Umgangs sich bindet, sondern auch durch die abgeflachte Form im Vereine mit diesem Schrägansatz des Daches das Giebelmotiv der Fassade in das weich wellende Motiv des Gesamtbaues verklingen läßt. Die „Fassade" (Abb. 22) ist einzig Präzisierung und repräsentative Vergegenständlichung des Motivs, das sich aus den gebundenen weichen Rhythmen des Ganzen formt, man sieht nirgends ornamentale Zutaten, die wie an der Pariser Oper die Struktur des Gebäudes im reizenden Gaukelspiel halb verhüllen. Die Nacktheit der Struktur des Bonatzschen Gebäudes hat etwas Geläutertes, man möchte sagen Religiöses. Frei von allen subjektivistischen Abenteuerlichkeiten, frei von allem Stofflich-Äußerlichen, setzt es an Stelle der festlichen Pracht etwas Geistiges: Andacht, Sammlung und die Würde, die sich

Abb. 143. Hannover, Stadthalle (Phot. Wasmuth).

im Bewußtsein der reinen Verkörperung eines höheren Prinzipes von selber einstellt. Das kleine Portal steigert die Größe der Giebelfassade, diese die des Gebäudes, das so fürs Auge zum Ausdruck einer dem Materiellen eingebundenen Energie wird. Die Form aber ringt hier weder, wie im Brüsseler Justizpalast mit dem Materiellen, noch geht sie unter in ihm als dessen Qualität, sondern sie bedient sich seiner, um eine geistige Potenz zur naturhaften Wirklichkeit werden zu lassen.

Das Gebäude wird zur Verkörperung seiner geistigen Lebensursache.

Der stilistische, in dieser Periode sich vollziehende Umschwung läßt sich mühelos zum Teil noch eindringlicher auf dem Gebiete der Malerei und Plastik feststellen. Nur der oberflächlich Urteilende wird auf Rechnung von Launen und Moden die einzelnen künstlerischen Erscheinungen zu erklären wagen. Die hier besonders stark einsetzenden Bewegungen rühren die Tiefen des europäischen Geisteslebens im Sturme auf.

Dem „Jugendstile" nahe stehen in Deutschland Klimt, in Frankreich Odilon Redon (Abb. 126), in England Beardsley (Abb. 34, 121), in Belgien Georges Minne als Plastiker. Was sie verbindet, ist der raffinierte Intellekt des Menschen moderner Zivilisation, der sich mit zarter Empfindsamkeit einer reflektierten Romantik umgibt und durch ein Gewebe vielsagender Linien die Sinne, das Denken und Fühlen mühsam aus den materialen Vorstellungen des Begriffes in die dunklen Weiten irrationaler Lebensenergetik projiziert, immer hin- und hergeworfen zwischen materialer Sinnesfreudigkeit und der Sehnsucht nach immateriellem, aber empirischen, Geistig-Kosmischen: Eine Kunst des Mystizismus.

Die eigentlich entscheidende Tat, durch die die künstlerischen Grundlagen der neuen Zeit geschaffen wurden, hat in Frankreich Cézanne (Abb. 13, 28, 33, 128, 129), in Deutschland Hodler (Abb. 29, 32, 40, 144) vollbracht.

Die Bedeutung der Kunst der beiden Meister kann hier naturgemäß nur oberflächlich gekennzeichnet werden. Will man es kurz sagen: Cézanne leitet den rationalistischen Impressionismus in die Sphären der Mystik hinüber. Seine Welt ist nicht mehr die farbig formale künstlerische Einheit der Wirklichkeit. Er sieht vielmehr in der Wirklichkeit eine höhere

Abb. 144. Hodler, Tell
(phot. R. Piper & Co., München).

geistige Natur, die aber nicht über den Dingen, sondern in ihnen als eine wundersame Kraft lebt und alle gegenständlichen und stofflichen Unterschiede aufhebt zugunsten dieser Kraft. Die empirische Welt erhält ein kosmisches Antlitz, kosmische Weite. Er verneint nicht das Materiale der Wirklichkeit, Farbe, Licht, Körper, Raum, aber er bedient sich des Materialen, um seiner alldurchdringenden geistigen Potenz zur naturhaften Wirklichkeit zu verhelfen. Bei Trübner (Abb. 116) sind die Farbmotive noch aus den stofflichen Unterschieden gewonnen und zu einer künstlerischen Einheit der empirischen Welt geworden, bei Cézanne reißt unendliches Licht Berge von Schatten drohend entzwei und in der lauernden Ungewißheit dieses bildlichen Geschehens läßt es den Raum in allen seinen Teilen erzittern. Es weitet sich die Erde zur immateriellen Welt, es verliert sich das Menschliche in der kosmischen Naturhaftigkeit. Für Hodler wird das Bildsystem zum Symbol der ordnenden Kraft. Das galt auch für Hans von Marées. Aber dieser spricht nur von der inneren Ganzheit der empirischen Natur, von der natürlichen Gemeinschaft alles Lebendigen, Cézanne von der letzten Wesensgleichheit alles Lebendigen, Hodler dagegen von der Willensbestimmtheit alles Lebendigen durch die in ihm sich kündende Ordnung. Ordnung heißt ihm mithin nicht innere Harmonie des Lebens wie Hans von Marées, Leben nicht alles gleichmachende Natur — Lebendigkeit mit einer irrationalen Struktur wie Cézanne, sondern Leben heißt ihm Verwirklichung jener sittlichen Ordnung, die als überpersönliche Schicksalsmacht alles Denken, Empfinden, Wollen und Tun bestimmt und alles Einzelne hineinverbaut in die felsenharte Organik einer ewigen kosmischen Lebensgemeinschaft. Hierin ist Hodler ganz Deutscher. Er verkörpert in dieser voluntaristisch-ethischen Auffassung des Problems moderner Weltanschauung das Wesen des deutschen Geistes wie kein zweiter.

Das Formensystem des Bildes will metaphysische Ordnung an sich, geistige Kraft sein, die das Materiale des Körperlichen in sich verflüchtigen läßt: es erscheint das Erbe der Gotik.

Im Tell (Abb. 144) schildert Hodler nicht den Helden, der mit dem Schicksal ringt, um es zu bezwingen, nicht den Sieger, nicht die historische Persönlichkeit, sondern das Schicksal selbst, stark, unverrückbar, die Gottheit im Helden, durch den sie wirkt und spricht, schreckhaft groß wie Moses, als er vom Berge Sinai kam. Diese nebelgeborene Riesengestalt wird hier zum Symbol, zum schicksalbringenden Gesetz. In einer rigorosen Willensmacht geht das „Persönliche“ unter. Gott erscheint im Handeln seiner berufenen Geschöpfe.

Abb. 145. Marc, Blaue Pferde.

Die jüngere Generation steht freilich nicht auf seinen Schultern allein, zumal Hodler nur für die deutsche Kunst eine grundlegende Bedeutung hat. In Frankreich zieht der kritizistische Geist des 19. Jahrhunderts die letzte Folgerung aus seinem Wesen auch auf dem Gebiete der Kunst: er objektiviert das Gestaltungsproblem als ein Problem des Wesens unserer sinnlichen Vorstellung und macht seine Irrationalität zum problemhaften Gegenstand künstlerischer Gestaltung, in der die empirische Gegenstandswelt untergeht (Picasso Abb. 11, 27).

Die Deutschen übernehmen diese neuen Gestaltungsgrundsätze mehr als Wegweiser denn als Stilformel und bauen sich auf dem von Hodler mitbegründeten nationalen Reiche des künstlerischen Geistes eine neue Welt, die weit und stark zurückweist nach den großen Zeiten deutscher mittelalterlicher Kunst. Eine überraschende Neugeburt des deutschen kulturellen Geistes bereitet sich vor, mit der sich die Renaissance des orientalischen Geistes zugleich vollzieht. Das künstlerische Schaffen wird zum Gottesdienste, hier mehr als anderwärts.

Marc ist die bezeichnendste Persönlichkeit für das Denken und Schaffen dieser jüngsten Generation in Deutschland (Abb. 16, 145, 146, 149). Er geht wie Cézanne von der empirischen Welt aus und macht aus ihr einen geistigen Komplex, aber unter Natur begreift er nicht die irrationale Lebenskraft wie Cézanne, sondern eine innerliche Ganzheit, der er eine bildhafte Form verleiht. Suchte Cézanne die kosmische Einheit jenseits aller individuellen Wesensverschiedenheit, so gestaltet Marc, ausgehend vom geistigen Typus der Individualität seiner zumeist der Tierwelt entnommenen Darstellungsgegenstände, den irrationalen Lebensreichtum seiner Individuen und erweitert deren Gestalt zu einer kosmischen, wundersam geordneten Vitalität. Dadurch berührt er die Elemente der Kunst von Picasso und Hodler. Die extensive Energie seiner Farben und Formen gibt seiner Kunst gegenüber der Cézannes eine quellende Frische und robuste Stärke, deren Kindlichkeit und Einfachheit gegenüber der rassigen Sensi-

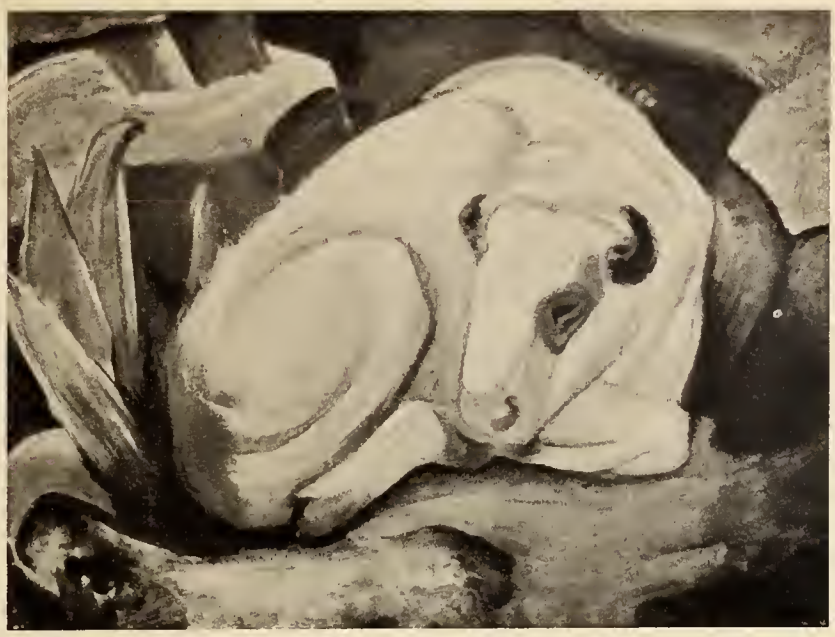


Abb. 146. Marc, Stier.

bilität der Farben Henri Matisses den Deutschen ebenso erkennen läßt, wie sein Drang, der heiligen Ordnung in den Wundern des lebendigen Wachstums und hinter aller Erscheinung dem dauernden Wirken, hinter allem Klingen und Leuchten der Farbe der heilig sicheren Ruhe einer ewig rätselhaften, alles liebend umschließenden Macht Gestalt zu verleihen. Die Farbe verliert ihre materiale Körperlichkeit und wird zur gewaltigen Energie eines riesenhaften, aber immateriellen Raumes, in dem aus den zyklopischen Trümmern des empirischen Daseins die grenzenlose Größe kosmischer Weiten strahlend sich formt. Die Farben sind gegenstandsbefreite Raumkomplexe und daher weder wirkliches Licht noch Farbe an sich, sondern nach allen Dimensionen unendlich drängende Kräfte, jubelnd, klar, feurig, tief, unbändig und doch nicht anarchisch. Der Fall Marc: der Fall des jungen künstlerischen Deutschlands. Wie Kandinskys anarchische Weltensymbolik der Fall des jungen künstlerischen Rußlands.

Gauguin, Henri Matisse, Picasso offenbaren insoferne auch die stilistische Vaterschaft dieser jungen Gruppe, der sich Girieud (Abb. 36) u. a. anschließen, als sie mit dem Ausdehnungsdrang ihrer groß silhouettierten farbigen Lichtmassen dem immateriellen Raume eine explosive Energie, eine überpersönliche, übergegenständliche Naturkraft verleihen, die die empirische Welt auf ihren Elementarcharakter zurückführt, um den metaphysischen oder mystischen Kern ihres Wesens leuchtend zu enthüllen. Auch bei weniger tiefgreifenden Naturen wie Fritz Erler oder Dill, die diese Ideen in einem dekorativen Bühnen- und Kostümbild urweltlichen Lebens mit theatralischem Ernste darbieten, wird man, von den begabteren Cézanneepigonen wie Weisgerber (Abb. 147) ganz abgesehen, verwandte Neigungen erkennen. Das stärkste aus dem impressionistischen Kreise hervorgegangene moderne Talent in Deutschland ist E. Nolde, an urwüchsiger künstlerischer Kraft die ihm verwandten Franzosen Gauguin und Henri Matisse weit überragend. Seine Farbensprache findet in der Mystik Grünewalds ihren großen deutschen Ahnen (Abb. 148).

Auf literarischem Gebiete verkörpern die Werke von Zola und Dostojewsky die Gegensätze dieser beiden Perioden in monumentaler Klarheit.

Zola, der Mann des tatenfrohen selbstbewußten Subjektivismus der dritten Periode: „Wir haben alle Systeme studiert und verworfen, nachdem wir hart gearbeitet hatten, uns gesagt, daß außerhalb des mächtigen persönlichen Lebensgefühls alles Lüge und Dummheit ist.“ So greift Zola tief in das Leben alltäglicher Wirklichkeit hinein und stellt sie hin als eine Welt für sich, wie ein Gebirge, riesenhaft zwischen die Welt der Sonne und Sterne gesetzt. Der einzelne Mensch, die Persönlichkeit löst sich wie in einem impressionistischen Bilde auf in dem

Abb. 147. Weisgerber, Sebastian.

dämonisch funkelnden Glanze einer die diesseitige Lebensganzheit triumphierend durchströmenden, künstlerisch geformten Kraft, in deren Gestaltung der Künstler die animalische und doch veredelte Vitalität seines schöpferischen Geistes genießt. Zolas Kunst bringt den Geist Manets und van Goghs auf einen Nenner, indem er dem Geistigen in der materiellen Wirklichkeit, ihrer schauerlich brutalen Energie und ihrer elementaren schlichten Einheit zu künstlerischer Gestalt verhilft.

Bei Dostojewsky verliert die Wirklichkeit diese ihrem Wesen eignende berauschende Kraft und bleibt nur der Durchgangspunkt für eine höhere Geistigkeit, der Himmelssturm in diesseitiger Erde gestaltet! Die Idee soll ihren Wirklichkeitsleib erhalten.

Dostojewskys Gestalten sind daher nicht eigentliche Menschen oder bloße Menschentypen, sondern Körper gewordene Seelenzustände, in denen das Licht der Wirklichkeit wie in einem unergründlichen See sich bespiegelt und die Rätsel seiner Tiefen im matten Schimmer hervorholt. Das Geistige leuchtet ihm aus dem Untermenschlichen als eine irrationale Lebensganzheit, aus dem Trunkenbold, Halunken und Selbstmörder, aus Elend und Gemeinheit entgegen. Hier glaubt er die Rätsel des Absoluten in seinen unmeßbaren, feinsten Schattierungen zu belauschen und in den dunkelsten Tiefen des Lebens blitzt ihm der weltenferne Strahl des ewigen Lichtes entgegen, wie Cézanne ihn in der landschaftlichen Natur, van Gogh im menschlichen Antlitz entdeckte. „Wir müssen vor allen andern Dingen die aus der Ewigkeit in die Ewigkeit reichenden Fragen lösen", ruft Dostojewsky seiner Zeit zu.

Die Russen sind die ersten, die mit allem Nachdruck „nach einem gestaltlosen und unmittelbaren Verkehr mit der Wahrheit" dringen und in ihrem Künstlertum den Heiligen entdecken, den Feuerfunken der unsterblichen Seele, sein Glühen und Zucken in der untermenschlichen Region des Daseins. Die Russen haben als Propheten der jüngsten Zeit auch den Gedanken tragischer Gebundenheit ins Positive einer neuen Lebens- und Menschheitsgemeinschaft gekehrt, indem sie ihm sein subjektivistisches Zentrum nahmen. Tolstoi erhebt über den Trümmern seiner zusammengebrochenen europäischen Kulturwelt diese Idee einer Liebesgemeinschaft der Menschheit, das Licht in der finsteren Welt des äußeren Elendes.

Diese Idee einer Liebesgemeinschaft der Menschheit hat Hodler als erster, wenn auch auf anderer kultureller Grundlage, gestaltet. Wir wissen und empfinden, sagt Hodler, daß das was uns Menschen eint, stärker ist als das, was uns trennt. Die Russen taten den letzten Schritt und befreiten nach dem Vorgange von Nietzsche diese Ideenwelt von dem Banalen alltäglicher Wirklichkeit. „Ich erkenne mich selbst als die Kraft des Lebens, die durch mich hindurchgeht . . aber was ist denn diese ganze unendliche Kraft? Ein ewiges Geheimnis. Ich weiß nur, daß uns der Tod dabei nicht furchtbar ist. Die Isolierung des Geistes, die von der Form herrührte, durch die ich ging, hört auf und ich vereinige

mich mit allem!" Hier liegen die kulturellen Wurzeln der Kunst der jungen Russen, voran Kandinskys.

Abb. 148. Nolde, Die Ehebrecherin.

Auf dem Gebiete der Philosophie wäre für die erste Periode und ihren platten materialen Rationalismus Häckels Welträtsel zu nennen, die alles auf die dynamische Struktur des Weltäthers zurückführen, und in ihrem Gefolge die Religion der Wissenschaftsphilister, die sich Monismus nennt und kühn sich zu dem Bekenntnis versteigt: „Von allen Leistungen des menschlichen Geistes bleibt daher die Wissenschaft als diejenige übrig, welche die höchste Klarheit und damit auch die höchste Macht des Menschen in bezug auf seine eigene Natur gewährleistet." Daneben Nietzsche-Jeremias, der sein erschütterndes Klagelied über die Grenzen seines erkennenden Geistes hinausschreit ins Wesenlose, Uferlose, in Wahnsinn verfallend vor dem Gestaltlosen.

Dieser rationalistische Monismus der Philosophie bildet auch die Grundlage der Theorie über die anschauliche Erkenntnis und das Wesen des künstlerischen Schaffens. Mach: „Man könnte in bezug auf Physik der Ansicht sein, daß es weniger auf die Darstellung sinnlicher Tatsachen als auf Atome, Kräfte und Gesetze ankommt, welche gewissermaßen den Keim jener Tatsachen bilden. Unbefangene Überlegung lehrt aber, daß jedes praktische und intellektuelle Bedürfnis befriedigt ist, sobald unsere Gedanken die sinnlichen Tatsachen vollständig nachbilden können. Die Gesetze sind nur die Mittel, welche uns jene Nachbildung erleichtern. Der Wert der letzteren reicht nur soweit als ihre Hilfe." Hildebrand: „Das Persönliche spielt nur insoferne eine Rolle, als es künstlerisch-objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz einmündet. Dies Gesetz hat eine halb naturwissenschaftlich, halb erkenntnistheoretische Grundlage insofern, als es auf den Mechanismus unserer geistigen Natur zurückführt. Will man von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnestätigkeit herzustellen."

Dagegen stellt sich nun das Geistesleben der jüngeren Periode auf eine ganz andere Grundlage: Henri Bergson kommt in Frankreich zu einer naiven Naturmetaphysik und wagt zu sagen, die unbegriffene Wirklichkeit sei die wahre Wahrheit. Für den Deutschen Husserl ist die Philosophie eine phänomenologische Forschung, nicht Tatsachenwissenschaft, sondern Wesenswissenschaft: Sie sucht die trennende Linie, die als Grenze des Erkennbaren das Irrationale berührt, und die jüngere Forschung bespiegelt kritisch ihr eigenes neues Wesen. „So wird das Problemhafte zum auszeichnenden Merkmal aller kritischen Philosophie. Es verschwinden alle scharfen Grenzlinien, welche das Problem von seiner

Lösung schieden, im Wissen selbst kommen Elemente des Nichtwissens zum Vorschein, im Nichtwissen Keime eines neuen Wissens." Das Irrationale wird der schöpferische Urgrund der Philosophie und erhält „logischen Wert". Kandinsky: Die „Form ist äußerer Ausdruck des inneren Inhaltes. Die Notwendigkeit schafft die Form. Man muß sich zu seinem Werke so stellen, daß auf die Seele die Form wirkt, sonst erhebt man das Relative zum Absoluten. Um dem Geistigen die stärkste Realität zu verleihen, kämpft der Künstler gegen das Artistische, die Kunstleistung als Folge raffinierter Geschicklichkeit. „Das zum Minimum gebrachte ‚Künstlerische' muß hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden. Das zum Minimum gebrachte ‚Gegenständliche' muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden."

Am Eingang der neuen künstlerischen Ära steht nicht mehr die Frage nach dem Wesen der Erscheinung. Der Künstler frägt, was sind die Dinge, die Welt, das Leben für uns. Er frägt nach den ethischen Werten und Inhalten der Erscheinung und wird so bewußt zum Erzieher und Propheten. Das vage Traumbild vom Anfang des 19. Jahrhunderts schickt sich an, Wirklichkeit zu werden, Wirklichkeit im Bilde.

Die Natur wird als geistige Tatsache oder Phänomen zum Problem des künstlerischen Denkens und damit für den Beschauer ein stets neu zu erwerbender Besitz.

Nachwort.

Im Sturm stärkster seelischer Anspannungen, sich selbst als Einsamen im Schatten von Weltereignissen fühlend, hat Burger diese Einführung in die moderne Kunst niedergeschrieben. Noch im Garnisondienst an den Folgen einer Verwundung tragend, doch schon den Blick gerichtet auf jenes „Fegfeuer", wie es sein Freund Marc genannt hat. Die letzten Seiten sind vor Verdun zu Papier gebracht, kurz bevor Burger durch eine Granate vom Pferde geschmettert wurde. Das mag manches Abgerissene, Unvollständige erklären, doch wurde dieser Charakter pietätvoll gewahrt bei der Herausgabe, in der wir Frau Clara Burger zu unterstützen bemüht waren, da stärkeres Formen am Text ein Verschleiern des hervorsprudelnden Inhalts gewesen wäre.

Mit einer Leidenschaftlichkeit, die nur der kennt, der bewußt mit dem Abschluß eines in allen Pulsen vorwärtsdrängenden Daseins sich abzufinden hat, umschlang Burger noch einmal alles, was dieses Dasein ihm geboten hatte, ihm zu versprechen schien. Jene Wallungen und Spannungen, die in ihrer Intensität nur ein Historiker zu erleben vermag, der die unendliche Fülle des Gewordenen schöpferisch neu gestaltet, jene liebende, schenkende Glückseligkeit und Qual, die den Künstler durchzittert, jene emporjauchzende Dithyrambik und jene sich versenkende Mystik, in denen das Leben eines Menschen strömt, der sich stark in Seele, Verstand und Körper weiß, fanden jetzt für ihn eine letzte Synthese. Vielleicht ihm selbst nicht einmal bewußt, doch alles durchdrängend und formend: Alles Geschaffene schaffe ich mir als Ausdruck meines Geistes; Unendlichkeit und Ewigkeit sind in mir, von denen ich an die Dinge schenke, die ich wieder aus ihnen nehme, gleichwie Trauben aus dem bestellten Weinberg. Ich bin Sämann und Saat, Schnitter und Ernte. Und doch schon wieder über sich, den Rastlosen, hinwegweisend, geht durch die letzten Briefe an die Gattin eine Ahnung, daß auch hier dem Ich Grenzen gesetzt sind, vor denen der Skeptiker verzweifelt, die nur eine ins Mystische gesteigerte Anbetung des Daseins als Verheißung wundersamer Fernen hinzunehmen vermag. „Nie habe ich die rätselhafte Beseeltheit des Lebens stärker um mich gefühlt. Die Dinge tauchen empor aus einem unendlich weiten Schatten, rufen mich an und verschwinden wieder, und ich selbst sehe, je mehr ich mich erwerbe, daß dieses Ich nur den Teil besitzt, den ich begriffen, und spüre immer die Grenze des noch unbegriffenen Unbegreifbaren."

Dieses subjektivistische Ausdrucksverlangen Burgers, getragen von einem starken Daseinsbewußtsein, wird ihn stets von dem echten Historiker scheiden. Er zwang die Dinge sich zum Bilde. Dies verhehlen, hieße seine Eigenart verblassen machen. Wir alle, die wir Historiker sind, kennen die qualvolle Tragik

Fritz Burger, Es werde Licht

unseres Seins: immer von neuem Geschaffenes zu werden, nie ein Werdendes neu zu schaffen; glücklich schon, wenn Einzelgebiete jenes gewaltigen Reichs sich Teile unseren innersten Empfindens angleichen. Burger kannte diese tragische Unterordnung nicht. Jedes historische Material, das er aufgriff, wurde ihm zum geistigen Ausdruck, mußte sich ihm beugen. Statt als Historiker zu objektivieren, subjektivierte er mit höchster Kraft. Er schuf den Typ des wissenschaftlichen Expressionisten, ohne zu argwöhnen, daß in diesem Titel das Beiwort vom Hauptwort zerätzt wird, mag auch persönliche Intuition unendlich oft aus Historischem geheimste Nerven herausreißen. Immer wieder schreckt historisches Denken seinen Ausführungen gegenüber zurück mit einem: „So war es nicht". Doch immer wieder muß menschliches Denken bekennen: „Hier erfüllt sich höchstes Glück der Persönlichkeit. So möchte es gewesen sein". Keine Geschichte der modernen Kunst wurde geschrieben, wohl aber ein Tagebuch vom Erleben moderner Kunst.

In diesem subjektivistischen Ausdrucksverlangen tut sich andererseits die unendliche Freiheit des Künstlers auf, gebunden nur an eigenes Gesetz. Jene Synthese, in der Burger den Bau der Historie zu fügen vermeinte, sprengte zwar diesen auseinander, doch über seine Fundamente stürzte das glühende Dasein hinweg. Umhergeschleudert wurde er im Chaos des Lebendigen. Es gibt ein Bild von ihm „Die Sintflut", und ein späteres Bild „Es werde Licht" (Taf. VI), „gemalt an Marcs Todestag, seinem Geisteswillen folgend" — — Symbole! Denn aus dem Chaos begann sich ihm die eigene, künstlerische Welt zu formen, eine Welt, die er als Kosmisches verstand, das um die Pole seines Daseins kreiste und das gleichzeitig zwischen diesen Polen eingefangen, von ihnen bestimmt wurde.

„Was sind die Dinge, die Welt, das Leben für mich?" Burger hätte stets scheiden müssen, ehe er als Mensch die vollkommene Antwort darauf hätte geben können. Ihm jedoch schien sich in diesem letzten Werk hin und wieder der Schleier zu lüften: expressionistisch weist über sich hinaus durch sich. So wird dieses Tagebuch vom Erleben moderner Kunst zum tastenden Bekenntnis eines Menschen, der fort und fort darum rang, sich eine geistige Welt zu schaffen. Dessen Daseinsgläubigkeit, die Skepsis nicht kennen wollte, von der Sicherheit getragen war, mitzubauen am geistigen Besitz seiner Zeit. Angetrieben von geheimnisvoller Macht, gleich einem Mainomenos: „Niemals ist's mir so stark zur Gewißheit geworden, daß eine Macht mich führt, der ich folgen muß, und die vorhat mit mir, etwas mir mehr und mehr zum Bewußtsein Kommendes, Bestimmtes, schon in mir Liegendes auszuführen. Ich fühle mich als Instrument."

Eine exakte Geschichte moderner Kunst muß unvermeidlich dem Schicksal anheimfallen, überholt zu werden. Bekenntnisse zu ihr bleiben wertvoll immerdar.

A. E. BRINCKMANN.

Abb. 149. Marc, Versöhnung (aus der Wochenschrift „Sturm" 1912).

Inhaltsangabe.

Seite

Vorwort V
I. Stil und Geist des 19. und 20. Jahrhunderts 1
II. Der Anteil der Nationen 39
1. England 40
2. Frankreich 43
3. Deutschland 47
4. Rußland 51
III. Die geschichtliche Entwicklung 53
1. Periode 1800—1830 53
2. Pericde 1830—1860 61
3. Periode 1860—1890 91
4. Pericde seit 1890 105
IV. Inhaltsangabe 136
Nachwort 134

DATE DUE

DEC 18 1987

DEC 9 1987

NOV 3 0 1993

DEMCO 38-297

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 20197 9413